THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

MÉMOIRE

SUR LA NOUVELLE ÉDITION

DU GRADUEL

ET DE

L'ANTIPHONAIRE ROMAINS,

PUBLIÉE PAR ORDRE DE NOSSEIGNEURS

LES ARCHEVÊQUES

DE REIMS ET DE CAMBRAI.

PARIS,

CHEZ JACQUES LECOFFRE ET Cie, LIBRAIRES,

RUE DU VIEUX-COLOMBIER, 29,

Ci-devant rue du Pot de Fer Saint-Sulpice, 8.

MÉMOIRE

SUR LE GRADUEL

DE L'ANTIPHONAIRE ROMAIN.

MÉMOIRE

SUR LA NOUVELLE ÉDITION

DU GRADUEL

ET DE

L'ANTIPHONAIRE ROMAINS.

MM. Jacques Lecoffre et C^ie^ sont les seuls éditeurs-propriétaires des livres de chant publiés par les soins de la Commission instituée par Nosseigneurs les Archevêques de Reims et de Cambrai. Ils se chargent de l'impression du *Propre des Diocèses*, dans les mêmes formats et caractères que les livres de la Commission, de manière à ce qu'il puisse y être ajouté en supplément.

Paris. — Typographie de Firmin Didot frères, rue Jacob, 56.

MR
3082
.M46
1852

MÉMOIRE

SUR LA NOUVELLE ÉDITION

DU GRADUEL

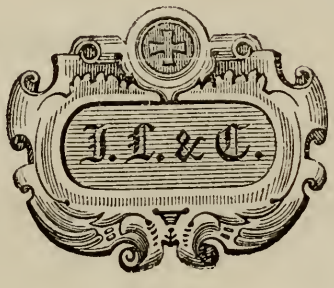
ET DE

L'ANTIPHONAIRE ROMAINS,

PUBLIÉE PAR ORDRE DE NOSSEIGNEURS

LES ARCHEVÊQUES

DE REIMS ET DE CAMBRAI.



PARIS,

CHEZ JACQUES LECOFFRE ET Cie, LIBRAIRES,

RUE DU VIEUX-COLOMBIER, 29.

Ci-devant rue du Pot de Fer Saint-Sulpice, 8.

—

1852.

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

MÉMOIRE

SUR LA NOUVELLE ÉDITION

DU GRADUEL

ET DE

L'ANTIPHONAIRE ROMAINS,

PUBLIÉE PAR ORDRE DE NOSSEIGNEURS

LES ARCHEVÊQUES DE REIMS ET DE CAMBRAI.

La nouvelle édition du *Graduel* et de l'*Antiphonaire romains*, qui vient de paraître sous les auspices de NN. SS. les archevêques de Reims et de Cambrai, a été accueillie avec une faveur marquée. Les éloges des hommes les plus compétents, l'empressement de plusieurs diocèses à l'adopter pour l'office public, la bienveillante autorisation que le Souverain Pontife a daigné lui donner, tout prouve qu'elle répond à un besoin réel. On a compris qu'il ne s'agissait pas d'une simple réimpres-

sion; qu'en prenant la tradition pour unique règle, les éditeurs rejetaient totalement les faux principes d'innovation et de perfectionnement nés de l'ignorance et du mauvais goût, et qui nous ont valu tant d'éditions déplorables. On a vu dans ce livre une tentative sérieuse de restauration du chant ecclésiastique; et les amis de la foi et de l'art chrétien ont salué cette restauration avec joie.

Beaucoup de questions nous ont été adressées au sujet de cette nouvelle édition. On nous a demandé des éclaircissements, des preuves, des développements, que la brièveté d'une préface ne nous avait pas permis de placer en tête du *Graduel*. On nous a fait quelques objections. Pour répondre à ces objections et satisfaire aux justes exigences d'un grand nombre de personnes, la Commission a cru devoir rappeler, dans un Mémoire, pourquoi et à quelle occasion elle a été instituée, et exposer en détail la marche qu'elle a suivie.

§ 1.

Nécessité d'une nouvelle édition des livres de chant romain.

Deux raisons surtout établissent cette nécessité : l'imperfection des éditions que nous possédons; les différences qui se trouvent entre elles.

1° Le chant de saint Grégoire est plus ou moins défiguré dans tous nos livres actuels. C'est un fait que personne ne nie, et que les travaux de plusieurs érudits,

surtout dans ces dernières années, ont mis hors de doute. La suite du Mémoire fournira d'abondantes preuves à l'appui de cette assertion, sur laquelle nous n'insistons pas davantage ici.

2° L'importance de l'unité liturgique est maintenant comprise de tout le monde. Or, comment cette unité se manifeste-t-elle surtout? quelle est sa forme la plus populaire et la plus saisissante? sinon l'unité du chant ecclésiastique. Vainement on aura le même texte et les mêmes prières : si le chant est différent, on peut dire que, pour les fidèles, l'unité n'existe pas.

Cela posé, que l'on cherche parmi les nombreuses éditions du *Graduel* et de l'*Antiphonaire.* Il n'y en a peut-être pas deux qui se ressemblent. Dans les unes, comme celles de Lyon, de Dijon, de Digne, etc., on s'est borné à reproduire le plain-chant défiguré que nous ont légué les derniers siècles, en laissant s'introduire à chaque réimpression des variantes nouvelles qui augmentent la confusion. A Turin, à Malines, on a refait le chant d'après des règles arbitraires. Qui ne sent ce qu'il y a de pénible dans une pareille anarchie, quelles fâcheuses suites peuvent en résulter, et qui n'a désiré y voir mettre un terme? — Or, si l'on s'en tient à ces éditions, nul moyen de revenir à l'unité; car il n'y en a pas une qui ait une autorité morale assez grande pour se faire accepter généralement, parce que, nous venons de le dire, il n'y en a pas une qui donne le vrai chant grégorien.

De plus, et ceci est très-important quand il s'agit de livres liturgiques, ces éditions, surtout les plus moder-

nes, sont loin d'être irréprochables sous le rapport du texte (1).

Les circonstances, d'ailleurs, ne peuvent être plus favorables. L'heureux mouvement qui ramène les diocèses de France à l'unité liturgique acquiert des proportions telles, qu'on peut en prédire la réalisation complète dans un avenir peu éloigné. Il serait à craindre que l'uniformité et la pureté du chant ne pussent s'établir plus tard qu'avec beaucoup de difficultés, si on laissait les diocèses nouvellement revenus à la liturgie romaine adopter une première fois, faute de mieux, des éditions plus ou moins mauvaises et très-différentes entre elles.

§ 2.

Organisation de la Commission.

Son Éminence Mgr l'archevêque de Reims fut vivement frappé de ces considérations, et quand il résolut de rétablir la liturgie romaine dans son diocèse, il chercha

(1) Ainsi, dans l'édition de Dijon, à la Messe de la *Fête des Sept-Douleurs*, il n'y a point de Prose, point de Verset pour l'*Alleluia;* une phrase entière est omise dans le texte de l'Offertoire, etc. La Messe propre du Mont-Carmel manque. — En revanche, on trouve des Messes qui n'appartiennent nullement à la liturgie romaine, entre autres une Messe de saint Charles, une de sainte Jeanne de Valois, etc.

L'édition de Digne a copié servilement le chant et les fautes de l'édition de Dijon. La Messe du Mont-Carmel y a toutefois été rétablie, mais les Graduels ont été supprimés sans exception. « Ce qui ne se chante jamais, comme certains Versets (les Graduels), en a été retranché. » — (Préf., p. 4.)

les moyens d'obtenir une édition plus pure, plus conforme à l'antiquité, exempte autant que possible des fautes de tout genre qui déparent les autres, et par là propre à servir de point de ralliement au milieu de la confusion générale.

Vers la même époque, le cardinal Giraud, archevêque de Cambrai, de sainte et glorieuse mémoire, se trouvait à Gaëte auprès du Souverain Pontife. Lui aussi appelait de tous ses vœux la restauration du chant ecclésiastique. Quand il apprit que Mgr l'archevêque de Reims partageait complétement sa manière de voir, il résolut, de concert avec lui, de nommer dans les diocèses de Cambrai et de Reims une Commission composée d'hommes spéciaux, afin de préparer une nouvelle édition des livres de chœur. Le Souverain Pontife approuva ce projet, et promit de donner son autorisation au travail de la Commission, qui lui serait présenté par les deux prélats.

Cette Commission, nommée aussitôt, se mit à l'œuvre, et, après deux ans de travaux, fit paraître la nouvelle édition du *Graduel*.

Le Souverain Pontife la fit examiner, et l'autorisa d'après le rapport satisfaisant qui lui en fut fait.

§ 3.

Principes adoptés par la Commission, et marche qu'elle a suivie.

Donner une édition des livres de chœur où le chant fût reproduit dans toute sa pureté primitive, et par là contribuer à ramener l'unité dans cette partie de la liturgie : tel est le double but qu'on voulait atteindre.

Ce seul énoncé montre que nous sommes loin de partager l'opinion de ceux qui regardent le chant grégorien comme très-imparfait, digne à peine des siècles barbares qui l'ont vu naître, rudiment grossier qui demande de nombreux perfectionnements, afin d'être mis à la hauteur de la science musicale actuelle. Pour être de cet avis, il faut regarder comme vraies deux choses, selon nous, fort contestables : la première, que l'on a fait, depuis saint Grégoire, un progrès réel en matière de musique *populaire* et *religieuse* (1); la seconde, que les

(1) A ceux qui partageraient cette opinion, nous citerons ces remarquables paroles de l'abbé Baïni, l'un des juges les plus compétents en cette matière, et qui joignait à un goût exquis une connaissance approfondie du chant ecclésiastique.

« Les anciennes mélodies du chant grégorien sont absolument inimi-
« tables. On peut les copier.... mais en composer de nouvelles compa-
« rables aux anciennes, on ne saurait le faire, et personne ne l'a fait.
« Je ne dirai pas que la plus grande partie de ces chants fut l'ouvrage
« des premiers chrétiens, que quelques-uns appartiennent à l'antique
« synagogue, et qu'ils sont nés, s'il m'est permis de me servir de cette
« expression, quand l'art était vivant; je ne dirai pas que beaucoup
« sont les œuvres de saint Damase, de saint Gélase, et principalement
« de saint Grégoire le Grand, pontifes illuminés de l'esprit de Dieu

auteurs des divers plains-chants perfectionnés sont capables de réformer et d'embellir l'œuvre de ce grand Pontife. Nous croyons au contraire qu'admettre un tel principe, c'est méconnaître l'esprit traditionnel de l'Église; c'est ouvrir la porte à un arbitraire sans frein, livrer le chant ecclésiastique au caprice et au mauvais

« pour cette mission; je ne dirai pas que quelques-uns de ces chants « ont pour auteurs les moines les plus saints et les plus doctes qui « fleurirent dans les VIII^e^, IX^e^, X^e^, XI^e^ et XII^e^ siècles, et qui, avant de les « écrire, s'inspiraient par le jeûne et par la prière; je ne dirai pas, « bien que cela soit évident par une multitude de monuments encore « existants, qu'avant de composer un chant ecclésiastique, les auteurs « considéraient la nature, la forme et le sens des paroles, les circons- « tances dans lesquelles il devait être exécuté, et qu'en prévoyant le « résultat, ils se plaçaient dans le mode ou ton dont l'élévation ou la « gravité, le mouvement ou manière de procéder, soit par le place- « ment des demi-tons, soit par les formes particulières de modula- « tions, soit enfin par le mouvement propre de la mélodie, y corres- « pondaient le mieux; établissant des différences entre le chant de la « Messe et celui de l'Office; qu'ils avaient soin de faire qu'autre fût le « caractère du chant pour l'Introït, autre pour le Graduel, autre pour « le Trait, autre pour l'Offertoire, autre pour la Communion, autre « pour les Antiennes, autre pour les Répons, autre pour la psalmodie « après l'Antienne de l'Introït, autre pour la psalmodie dans les heures « canoniques, autre pour le chant qui devait être exécuté par une « voix seule, autre pour le chant du chœur; et tout cela dans l'exten- « sion limitée de quatre, cinq ou six intervalles, et quelquefois, mais « rarement, de sept ou huit. Je ne dirai, je le répète, rien en parti- « culier de ces choses; mais je dis que de tous ces mérites réunis ré- « sulte, dans l'ancien chant grégorien, un je ne sais quoi d'admirable « et d'inimitable, une finesse d'expression indicible, un pathétique « qui touche, un naturel élégant et facile, toujours frais, toujours « nouveau, toujours fleuri, toujours beau, qui ne se fane pas, qui ne « vieillit point; tandis qu'on reconnaît immédiatement que les mélo- « dies des chants changés ou ajoutés, depuis le milieu du XIII^e^ siècle « jusqu'à l'époque actuelle, sont stupides, insignifiants, fastidieux et « grossiers. » (Baïni, *Memorie storico-critiche*, t. II, p. 81.)

goût du premier venu, et anéantir à jamais la possibilité même de l'unité.

La Commission a pris une marche tout opposée. Le chant ecclésiastique n'est pas à faire, il est fait. Il n'est pas non plus à refaire, car il est bien fait. Mais, tel que nous l'avons, il est défiguré, il est altéré, et il faut le rétablir dans sa beauté première en remontant aux sources. De là, le principe fondamental qui nous a servi constamment de règle : ne rien innover, rejeter toute espèce d'arbitraire, et si la théorie semble contredire quelquefois la tradition des manuscrits, suivre la tradition malgré la théorie, avec la certitude qu'une théorie plus savante et plus profonde que la première viendra plus tard donner raison à la tradition.

En d'autres termes, nous avons voulu reproduire le chant de saint Grégoire, le donner aussi pur que possible, et ne donner que lui, parce que lui seul est le véritable chant de l'Église.

Mais comment le retrouver?

Si l'on possédait l'autographe de saint Grégoire; si, le possédant, on pouvait le lire, la question serait résolue, et il deviendrait inutile de chercher ailleurs le chant ecclésiastique. Malheureusement ce trésor est à jamais perdu.

On croit, il est vrai, avoir une copie partielle de cet autographe, et depuis longtemps quelques savants prétendent la retrouver dans le manuscrit de Saint-Gall (1). Nous acceptons ce fait sans le discuter. Mais, si précieux

(1) Nous disons *partielle*. En effet, le manuscrit de Saint-Gall ne contient ni Introïts, ni Offertoires, ni Communions.

qu'il puisse être en lui-même, il n'aura qu'une importance scientifique très-limitée, tant qu'on ne parviendra pas à lire directement la notation en neumes; et les derniers efforts tentés dans ce sens semblent n'avoir eu jusqu'à présent aucun succès.

Cela n'a rien d'étonnant pour qui connaît cette notation. Le même signe, un *podatus*, par exemple, peut représenter tous les intervalles ascendants, et avoir *vingt-quatre* significations différentes. Le *pes sinuosus*, série de trois notes, dont la note intermédiaire est toujours la plus élevée, en a plus de *trente-cinq*, et ainsi de suite, sans que rien, ni dans la contexture du chant, ni dans la forme du signe, puisse faire reconnaître avec certitude l'intervalle exprimé. Aussi convient-on généralement qu'on ne peut pas lire cette notation d'une manière directe. Quelques savants cependant prétendent lire les neumes par les neumes eux-mêmes. — Nos pères, disent-ils, les lisaient. — Oui, parce qu'ils connaissaient les morceaux ainsi notés, et que toutes les formules mélodiques leur étaient familières (1); mais ils ne s'en dissimulaient pas l'imperfection. A chaque page des livres qu'ils nous ont laissés sur

(1) ..... « Sans doute, répondrons-nous à M. Nisard, les neumes étaient intelligibles avec le secours des maîtres de chant, sortis de l'école que saint Grégoire avait fondée à cet effet; mais ces signes n'avaient par eux-mêmes qu'une valeur tonale *indéfinie*, et le chant ne s'apprenait véritablement que par l'usage..... » Et un peu plus loin : « Cette valeur, qu'on pourrait appeler valeur *numérique* et valeur tonale APPROXIMATIVE, est donc tout ce qu'il faut demander aux signes neumatiques ; et y chercher autre chose, *c'est perdre son temps*.... » (*Antiph. de S. Grégoire*, par le R. P. Lambillotte, p. 16 et 19.)

cette matière, ils se plaignent de l'obscurité de cette notation (1).

Il est donc nécessaire de recourir à d'autres sources, d'interroger des manuscrits *lisibles*, de peser la valeur des documents, et d'arriver, par leur comparaison, d'une manière indirecte, mais tout aussi sûre, à retrouver le chant de saint Grégoire. Un seul manuscrit, quelle que soit d'ailleurs son autorité, ne suffit pas, cela est évident.

Il semble que le meilleur moyen serait d'étudier, de confronter tous les manuscrits de toutes les époques et de tous les pays; mais une telle idée est chimérique, si on veut l'appliquer d'une manière complète. Elle demanderait un concours inouï de circonstances favorables, avec le travail de plusieurs siècles. Si la restauration du plain-chant n'était possible qu'à ce prix, il faudrait y renoncer pour longtemps, et peut-être pour toujours.

Hâtons-nous de dire que ce système, fût-il réalisable,

(1) ..... « Qualiter autem irregulares neumæ potius errorem quam scientiam generent in *virgulis*,et in *clinibus* atque *podatis*, considerari perfacile est : quoniam quidem et æqualiter omnes disponuntur, et nullus elevationis vel depositionis modus per eas exprimitur. Unde fit, ut unusquisque tales neumas pro libitu suo exaltet aut deprimat, et ubi tu semiditonum vel diatessaron sonas, alius ibidem ditonum vel diapente faciat; et si adhuc tertius adsit, ab utrisque disconveniat. Dicat namque unus : Hoc modo magister Trudo me docuit; subjungit alius : Ego autem sic a magistro Albino didici; ad hoc tertius : Certe magister Salomon longe aliter cantat. Et ne te longis morer ambagibus, raro tres in uno cantu concordant, nedum mille, quia nimirum dum quisque suum profert magistrum, tot fiunt divisationes canendi, quot sunt in mundo magistri..... »

(Joan. Cottonis *Musica*, apud Gerbert., t. II, p. 258.)

ne serait pas d'une très-grande utilité : les manuscrits de plain-chant, quelles que soient leurs différences d'âge et de provenance, sont des copies plus ou moins exactes d'un même original, et, ainsi que la Commission en a acquis l'heureuse certitude, les différences vraiment importantes entre eux sont peu nombreuses. Or, l'unanimité d'un certain nombre de copies, de dates et d'origines diverses est une preuve suffisante d'authenticité, et le concours d'un plus grand nombre n'y ajouterait rien, ou peu de chose.

§ 4.

Du manuscrit de Montpellier.

Comme nous l'avons dit dans la préface du Graduel, c'est le manuscrit de Montpellier qui nous a servi de point de départ.

Ce manuscrit célèbre a été l'objet de critiques plus ou moins sérieuses. Nous devons les discuter, et justifier l'importance que nous lui avons accordée. Sans admettre tout ce qu'en a dit M. Danjou (1), à cause de quelques suppositions hasardées, nous croyons que plusieurs assertions des adversaires du manuscrit sont erronées, quelques-unes peut-être déloyales.

Disons d'abord ce qu'il est.

Il commence par un traité de musique intitulé *Breviarium de musica*, dont Réginon, abbé de Prum, est l'auteur. Ce traité ne fait pas corps avec le manuscrit.

Vient ensuite le Graduel proprement dit, contenant,

(1) *Revue de Musique religieuse*, etc., t. III, p. 385.

par ordre de tons et avec une double notation en neumes et en lettres, d'abord les Introïts, puis les Communions, les *Alleluia* avec les Versets, les Traits, les Graduels et les Offertoires; enfin, les Antiennes et Répons de la procession des Rameaux (1).

Un *Domine, non secundum*, noté en neumes, sans traduction; quelques pièces en l'honneur de saint Blaise et de saint Hilaire terminent l'ouvrage.

L'ordre dans lequel sont placées les diverses parties de l'office montre que ce manuscrit n'était pas un livre choral destiné aux usages quotidiens du culte, mais une collection à la fois théorique et pratique de toutes les mélodies grégoriennes. Le but de l'auteur a été de classer d'une manière régulière les types ou formules du chant de l'Église, afin d'en rendre l'étude plus facile; et ceci nous explique pourquoi il manque plusieurs Graduels, ainsi que des Traits et des *Alleluia*, tandis que tous les Introïts, Offertoires et Communions contenus dans le Sacramentaire de saint Grégoire s'y trouvent.

C'est que, dans les Introïts, Offertoires et Communions, le chant n'est jamais le même; tandis que les Graduels n'ont dans chaque mode qu'un nombre assez restreint de formules. Ainsi on trouvera noté le Graduel *Tollite portas*, et ce chant typique servira pour plusieurs autres, tels que *Domine Deus virtutum*, — *Hodie scietis*, — *Angelis suis Deus*, etc..... L'*Alleluia*, *Dies sanctificatus* du jour de Noël, également noté, sert de type pour les *Alleluia* de saint Étienne, de saint Jean l'Évangé-

(1) Quelques morceaux omis dans le corps de l'ouvrage sont placés dans un Supplément, depuis le folio 151 jusqu'au folio 159.

liste, de l'Épiphanie, etc.... Ce fait a échappé à quelques observateurs superficiels, et voilà pourquoi ils ne cessent de répéter que le manuscrit de Montpellier est incomplet, par conséquent inutile.

On sent tout ce qu'il y a d'avantageux dans cette classification pour reconnaître la tonalité douteuse de certaines pièces, pour faciliter la comparaison des divers morceaux, et par là jeter du jour sur la contexture intime des mélodies grégoriennes; mais ce qui est plus important, ce qui donne au manuscrit de Montpellier une supériorité incontestée sur tous les manuscrits de plain-chant connus jusqu'à ce jour, de quelque âge et de quelque nature qu'ils soient, c'est sa double notation, c'est la traduction en lettres qui accompagne constamment les neumes (1). Avec les autres manuscrits, on peut faire, sur la valeur des signes neumatiques, des conjectures plus ou moins savantes, mais toujours incertaines; avec le manuscrit de Montpellier, on les lit.

Cette traduction lève toute incertitude, et rien ne peut la remplacer jusqu'à ce qu'on découvre un autre manuscrit de même nature, et plus ancien, ou jusqu'à ce qu'on prouve que de simples conjectures, basées sur des tâtonnements et des hypothèses, par des hommes qui ne savent pas lire les neumes, sont plus sûres que

(1) Le système de notation donné par Boëce comprend les quinze premières lettres de l'alphabet :

a b c d e f g h i k l m n o p,

correspondant à

la si ut ré mi fa sol la si ut ré mi fa sol la.

C'est avec ces quinze lettres qu'est noté le manuscrit de Montpellier.

la traduction faite par un contemporain qui savait les lire.

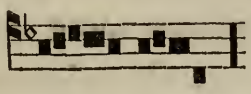
Mais, dit-on, il y a des fautes dans ce manuscrit. Où est le manuscrit sans faute aucune? Si on rejette celui de Montpellier pour un pareil motif, il faut les rejeter tous, parce qu'il n'en existe point où la main du copiste n'ait erré quelquefois.

D'ailleurs, ces fautes sont peu nombreuses, et très-souvent elles se corrigent par le manuscrit lui-même. Si une note est omise dans une copie d'une formule mélodique quelconque, elle se retrouve dans les autres copies de la même formule ou des formules analogues. Par exemple, dans le Répons de Noël, *Viderunt*... la note de passage *sol* (*g*) manque sur les premiers mots du Verset *Notum fecit*. Mais dans les autres Graduels du sixième ton, dont le Verset est en cinquième ton, et commence de la même manière, cette note se retrouve, et rétablit la formule dans son intégrité.

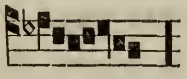
Disons, en passant, que ce manuscrit est le seul qui fasse distinguer le *si* ♭ du *si* naturel. La lettre ı, qui représente le *si*, est droite quand le *si* est naturel (ı), et penchée quand il doit être bémolisé (*ı*). Nous avons pu constater par là l'emploi du *si* bémol dans une foule de circonstances où il n'est nullement nécessaire pour éviter la relation de triton. Il sert à donner à la mélodie un caractère particulier, comme dans le magnifique Graduel de la fête de saint André : *Constitues eos principes*. Comment retrouver, sans cette traduction, ces nuances que rien ne peut faire soupçonner? Et si on ne les retrouve pas, que devient la beauté des mélodies grégoriennes?

Au reste, nous ne l'avons pas suivi aveuglément. Nous connaissons les fautes qui s'y trouvent, et nous en signalerons ici quelques-unes comme exemple :

Dans le Trait *Eripe me*, au lieu de la formule régulière *ghıgf fgfc*, on lit *ghıhg ghgc*, c'est-à-dire :

 au lieu de

Dans le Trait *Ad te levavi*, la formule ordinaire :

khghıgf 

est remplacée par cette autre, évidemment fautive :

kgfghgf

Le Graduel *Speciosus* est tout à fait dénaturé par une mauvaise transposition. Etc....

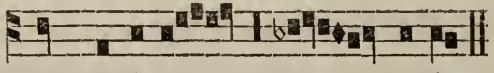
Pour assurer notre marche, nous avons consulté beaucoup d'autres manuscrits, et nous avons acquis la certitude d'une conformité presque parfaite entre eux et celui de Montpellier. Nous citerons ici tout particulièrement le n° 1132 de la Bibliothèque nationale. Il est noté en points, et d'une exactitude remarquable.

§ 5.

De l'unité des manuscrits.

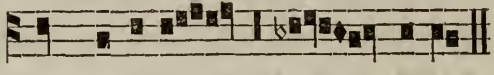
On s'imagine généralement que les différences entre les manuscrits sont très-considérables. Jamais préjugé ne fut plus mal fondé. Une telle mobilité serait contre l'esprit éminemment traditionnel qui est le caractère

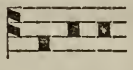
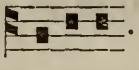
particulier de l'Église catholique dans tout ce qui touche au culte divin. Qu'on ouvre au hasard des manuscrits d'origine diverse; qu'on examine ces notations en points, en lettres, en notes analogues aux nôtres, on verra que le type du chant est toujours le même, on trouvera partout la même formule mélodique. L'identité n'est pas mathématique. La chercher en pareil cas serait demander un miracle; mais elle est aussi grande qu'on peut le désirer dans des livres écrits à la main, en différents siècles, en différents pays, soumis à toutes les causes d'altération que le cours des âges amène nécessairement avec lui, surtout dans une matière aussi délicate. Les variantes portent, non pas sur les formules, mais sur la manière de les relier entre elles; ainsi on trouvera dans un manuscrit :



Et sa-ti-e - mini.

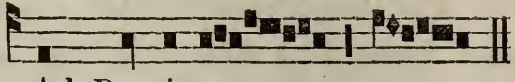
et dans un autre :



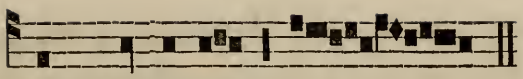
La même formule est amenée, dans le premier cas, par les trois notes  ; et dans l'autre, par  .

La manière de couper ou de réunir les divers membres des phrases de chant est une autre source de divergence. Exemple :

Ad Dominum.



Ad Dominum.



Ad Dominum.

Le mode d'exécution diffère, mais la formule reste.

Moins un morceau a de ces formules typiques, plus on trouve de variantes dans les diverses leçons des manuscrits. Cette remarque s'applique surtout aux Introïts et aux Communions. Les Graduels et les Traits au contraire, à cause de la fréquence de ces formules, sont partout les mêmes.

Cette unité des manuscrits est pour nous une conviction profonde, appuyée sur une foule de preuves. Tous les manuscrits que nous avons pu consulter, ceux des bibliothèques de Paris, de Reims, de Cambrai; ceux des monastères de Suisse, envoyés en France après le pillage des couvents, et maintenant transportés à Rome, et rachetés par le Saint-Père pour être rendus à leurs possesseurs dans des temps plus calmes; les anciennes éditions imprimées des Chartreux et de Portugal, tous se ressemblent, tous reproduisent les mêmes formules, et nous sommes persuadés que, si jamais on lit les manuscrits neumés, le premier résultat sera la confirmation sans réplique de notre assertion.

Est-il besoin d'ajouter que cet accord de tous les documents prouve l'identité d'origine, et que cette origine n'est et ne peut être autre que l'Antiphonaire de saint Grégoire? En passant sur l'œuvre de ce grand Pontife, le temps a peu à peu emporté avec lui la science du chant, le secret de ses nuances délicates, de son ornementation variée. Ce qu'il y a dans la mélodie de fugace, d'immatériel, son âme, si l'on veut, a disparu; mais le

corps est resté, les formes extérieures ont été peu modifiées, et les notes, quoique différemment groupées, sont à peu près partout les mêmes.

Ce premier résultat est extrêmement précieux. Il prouve, d'une manière irrécusable, que l'unité existait autrefois dans le chant ecclésiastique, et donne le moyen de rétablir cette unité.

§ 6.

Comment retrouver complétement le chant grégorien?

Le chant ne consiste pas seulement dans les intervalles des sons; il lui faut un rhythme, un mouvement, une expression variée qui puisse reproduire toutes les affections de l'âme : il lui faut la vie. Le chant grégorien l'avait, tous les témoignages nous l'assurent, et ceux qui, jugeant de ces mélodies des anciens âges par le triste plain-chant de notre époque, ont prétendu qu'elles avaient toujours été privées d'ornements, sont tombés dans une profonde erreur.

Mais où retrouver cette expression? Comment ranimer ces formes mortes?

La plupart des manuscrits en notes analogues aux nôtres, surtout les plus récents, ne donnent que peu ou point de lumières sur ce sujet. Les ornements du chant n'y sont pas indiqués, les signes d'exécution ont en partie disparu.

La double notation du manuscrit de Montpellier fait connaître assez clairement la marche des phrases de chant avec leurs repos cadencés. Elle indique même

par des signes particuliers quelques-unes des nuances d'exécution, entre autres, les ports de voix, les cadences, et ce que les anciens appelaient *notæ liquescentes*.

Les manuscrits en points sont aussi complets. On peut dire que tout s'y trouve. Les neumes y sont traduits avec une grande exactitude, et divers signes particuliers indiquent la manière d'exécuter. On a publié de savants articles sur ces manuscrits; les avait-on lus ailleurs que dans les catalogues? Il est permis d'en douter. Pour nous, nous osons affirmer qu'étudiés à fond, ils suffisent presque pour la complète restauration des mélodies grégoriennes, et jettent le plus grand jour sur la difficile question de leur exécution.

Nous nous sommes servis surtout des mss. 1132 et 1137 de la Bibliothèque nationale. Le magnifique Antiphonaire d'Alby (n° 776) nous a aussi été très-utile. Les repos qui coupent les phrases de chant y sont parfaitement indiqués. Pour les intervalles, il s'éloigne quelquefois des autres manuscrits, tout en conservant exactement les formules mélodiques.

Cependant, dans certains cas, l'interprétation de ces manuscrits est difficile, et laisse subsister des doutes, que la comparaison avec les neumes peut seule dissiper, au moins en partie.

Disons d'abord deux mots de cette notation.

La notation en neumes est écrite au-dessus du texte, sans lignes et sans clefs. Elle repose sur deux signes fondamentaux : le *punctum* et la *virgula* ou *virga*. Ces signes employés pour représenter les notes détachées conservent leur forme de *point* et de *virgule;* mais ils sont réunis ou ligaturés de différentes manières lorsque

plusieurs notes sont groupées sur une même syllabe. Ces combinaisons diverses forment les autres signes connus sous les noms de *podatus*, *clivis*, *scandicus*, *porrectus*, *torculus*, *pressus*, *quilisma*, etc....

En comparant les manuscrits neumatiques à ceux du XI^e^ siècle notés en points superposés, et dont l'interprétation est facile, on reconnaît :

1° Que la *virgula* indique toujours une note aiguë relativement au *punctum*, c'est-à-dire que, si un *punctum* est suivi d'une *virgula*, cette *virgula* marque une note plus élevée que la note représentée par le *punctum*.

2° On arrive facilement à savoir de combien de notes est composé chaque signe, si ces notes sont ascendantes ou descendantes, etc.

3° Enfin, on y trouve indiquées quelques-unes des nuances d'exécution, telles que les *tenues*, les cadences, les notes coulées, les ports de voix, etc. (1).

(1) Nous disons *quelques-unes*, celles seulement qui portent sur la note elle-même, ou sur le groupe de notes représenté par le signe neumatique :

« Quomodo autem liquescunt voces, et an adhærenter, vel discretè sonent, quæve sint morosæ et tremulæ et subitaneæ, vel quomodo cantilena distinctionibus dividatur... facili colloquio in ipsa neumarum figura monstratur. » (Guidonis *Regulæ mus. de Ignoto Cantu.*)

Il y avait d'autres nuances portant sur des phrases de chant, ou sur des membres de phrase (ce que nous appelons en musique *forte*, *piano*, *crescendo*, etc.), qu'on indiquait par les *litteræ significativæ*, et il est bien à craindre que le secret de celles-ci soit à jamais perdu. Voici ce qu'en dit un auteur du XII^e^ siècle :

« Solent autem nonnulli neumas illas quibusdam notis resarcire per quas cantorem videntur non docere, sed duplicato errore impedire. Nam cum in neumis nulla sit certitudo, notæ suprascriptæ non minorem prætendunt dubitationem, præsertim cum per eas multæ dic-

En somme, les signes neumatiques expriment à la fois l'intervalle entre les sons, leur durée et, jusqu'à un certain point, le mode d'exécution.

En tant qu'ils indiquent l'intervalle, ils n'ont pas de valeur absolue ; mais ils en ont une pour ce qui regarde la durée des sons et la manière d'exécuter. Le *quilisma* de trois notes précédées d'un *point*, par exemple, peut signifier *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, ou bien *ré*, *mi*, *fa*, *sol*. Mais dans l'un et l'autre cas il devra s'exécuter suivant la règle ancienne : *Prima longa*, *secunda brevis*, *tertia semi-brevis*, *quarta longa* (1).

tiones diversarum significationum incipiant, ideoque ignoretur quid significent. Sed etsi eis tribuatur aliqua certa significatio, non tamen per hoc exstirpatur omnis dubitatio, dum cantor adhuc manet incertus de modo intensionis et remissionis, siquidem *c* diversarum dictionum principium est, veluti *cito*, *caute*, *clamose* : similiter *l*, ut *levia*, *leniter*, *lascive*, *lugubriter* : simili modo *s*, quemadmodum *sursum*, *suaviter*, *subito*, *sustenta*, *similiter*, etc...

(Joannis Cottonis *Musica*, apud Gerbert., t. II, p. 259.)

Outre les signes d'expression qui se trouvent dans la notation neumatique, les anciens avaient des règles générales pour l'exécution du chant. Jérôme de Moravie, auteur du XIII^e^ siècle, nous en a conservé un certain nombre.

Nous signalerons, sur le même sujet, un document d'une très-haute importance : *la Calliopée légale*, par le moine Hothby, découverte en Italie par MM. Danjou et Morelot, et publiée par M. de Coussemaker, *Hist. de l'harmonie au moyen âge*, p. 295.

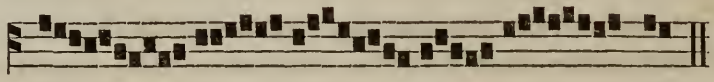
(1) Cette règle, donnée par Jérôme de Moravie pour l'exécution d'une série de quatre notes ascendantes ou descendantes, n'exprime, croyons-nous, que fort incomplétement la véritable exécution du *quilisma*. — Pour retrouver la vraie manière d'exécuter les divers signes neumatiques, peut-être serait-il bon de s'en rapporter aux Grecs, qui, dans leurs monastères, ont beaucoup mieux que nous conservé les anciennes traditions. Ils exécutent la série de quatre notes, par exemple :

D'où il suit que, dans chaque signe neumatique, il y a pour ainsi dire deux parties bien distinctes : la partie variable, et par conséquent *illisible* sans traduction : c'est l'intervalle; la partie fixe, et par conséquent *lisible :* c'est la durée et l'inflexion de la voix. — En demandant au neume cette partie fixe, à la traduction cette partie mobile, en recomposant l'ensemble, on rétablit le chant dans sa vérité et dans sa beauté.

Un exemple rendra ceci plus évident. Supposons que la traduction en lettres donne :

mlkikhgigh kklmlm kmnlikhg hkhgh lmnmnmlm ml
ma — ne.

c'est-à-dire :

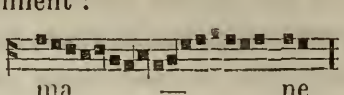


Voilà les intervalles. Mais faut-il séparer ces notes, faut-il les réunir? Sont-elles d'égale valeur? Quelles sont les longues, les brèves? Nous consultons les neumes (1), et nous écrivons :

comme un seul son, passant d'un intervalle à l'autre par une transition insensible, et de plus en plus rapide, à mesure qu'elle approche du terme.

(1) Parmi les manuscrits notés en neumes que nous avons étudiés, nous citerons l'*Antiphonarius ordinatus a sancto Gregorio papa.* (Bibl. nationale, n° 1087.)

(2) Cet exemple est tiré du Graduel *Justus ut palma.* Les meilleures éditions françaises donnent :

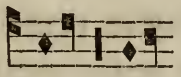


d'après les règles suivantes :

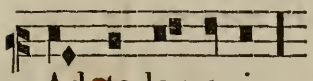
1° La note carrée représente les *points* ordinaires. C'est la note courante.

2° Le losange ou semi-brève est employé :

dans le *quilisma*, pour la note intermédiaire. Ex. : ;

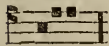
dans le *port de voix*, ou *podatus* arrondi, ou *epiphonus*. Ex. :  (1);

pour traduire les *notæ liquescentes*. Exemple :

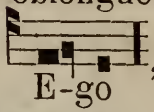


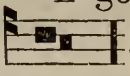
Ad te le-vavi;

3° L'insuffisance des signes de la notation actuelle du plain-chant nous a forcés d'employer la note à queue pour représenter la *virga*, la première note du

(1) Une question se présente à propos de l'*epiphonus*. Est-ce la première ou la seconde note qui doit être brève? — Quelques auteurs prétendent que c'est toujours la seconde, et en effet, dans certains cas, la marche du chant le demande d'une manière évidente. Mais souvent aussi les exigences de la mélodie ne semblent pas permettre un tel mode d'exécution, et les manuscrits y sont formellement contraires. Ainsi dans l'Introït *Judica me*, sur la syllabe *cau* du mot *causam*, le manuscrit de Montpellier traduit ainsi l'*epiphonus : gkk*, c'est-à-dire :  (le signe ◡ indique le mode d'exécution); le manuscrit 1132 de la Bibliothèque nationale donne la même traduction, et dans le Graduel des Chartreux, le *sol* a été supprimé, et l'*ut* représenté par une note double. D'ailleurs, quand la première note doit être longue, les manuscrits en neumes ont un signe particulier. C'est une espèce de *podatus* dont la partie inférieure est bifurquée, ce que les autres manuscrits traduisent par deux notes.

clivis, la seconde du *podatus* (1), et même pour la *distropha* ou note double, etc., etc.;

4° Nous avons réservé la note oblongue ▬ pour la première note du *podatus major* 

, et la première de certains *clivis* ou *pressus*  . Dans le Graduel des Chartreux, ce que nous représentons par la note oblongue est traduit par deux notes unissonnantes. Dans la notation en neumes, le signe principal est un simple *clivis*, auquel est joint un autre petit signe qui indique un mode particulier d'exécution. Dans le manuscrit de Montpellier, il est traduit, comme le *clivis* ordinaire, sans note double, et sur la première lettre se trouve un signe particulier; exemple *ge*. Dans les manuscrits en points, il est traduit comme le *clivis* ordinaire. On y ajoute un petit signe ondulé, qui semblerait indiquer un tremblement de voix, ce qu'on nomme en musique *tremolo*.

Si l'on connaissait bien exactement la valeur de tous les signes neumatiques, cette méthode de recomposition par l'étude comparée des neumes et des manuscrits lisibles mènerait infailliblement au but. Malheureusement

(1) Quelques auteurs modernes assignent une égale valeur aux deux notes du *podatus*. Nous croyons que c'est une erreur. Ce signe portait aussi le nom d'*inflatilis*, et Jean de Mures le définit :

Pes notulis binis vult sursum tendere *crescens*,

ce qui indique d'une manière évidente, à notre avis, que la seconde note doit être accentuée. Nous citerons de plus, à l'appui de notre opinion, tous les livres de chant manuscrits ou imprimés jusqu'au XVII^e^ siècle. La seconde note du *podatus* y est toujours traduite par une note à queue.

il reste encore bien des doutes. Les anciens auteurs qui parlent des neumes sont presque inintelligibles. Presque tous, désespérant de peindre aux yeux ce que l'oreille seule peut saisir, renvoient le lecteur à l'usage (1). La valeur assignée par des auteurs récents est, en beaucoup de cas, purement conjecturale.

Nous ne prétendons nullement avoir dissipé l'obscurité qui règne encore sur cette partie de la science; nous sommes convaincus, au contraire, qu'il reste encore beaucoup à découvrir, quant à l'exécution des mélodies grégoriennes. C'est pourquoi, laissant de côté les opinions incertaines, nous nous sommes attachés à ce qui est plus important et plus clair à la fois, et c'est là-dessus que nous avons basé notre système de notation. Ajoutons cependant que cette interprétation des neumes par des notes d'inégale valeur n'est pas appuyée uniquement sur la théorie que nous venons d'exposer. Nous avons suivi presque toujours les manuscrits notés en points, qui, nous l'avons dit, donnent généralement des neumes une traduction exacte et complète.

Résumons en quelques mots ce qui précède. Nous avons voulu donner une édition des livres de chœur qui reproduisît le chant de saint Grégoire. En confrontant les manuscrits différents de date et d'origine, nous les avons trouvés constamment unanimes sur les types et les formules mélodiques, sauf quelques variantes d'assez peu d'importance; et, de cette conformité, nous

(1) ..... Nec per se quisquam eum (cantum) potest addiscere, sed oportet ut aliunde audiatur, et longo *usu* discatur; et propter hoc hujus cantus nomen *usus* accepit.

(Joan. de Muris, apud Gerbert., t. III, p. 202.)

avons conclu légitimement que nous possédions le vrai chant grégorien. — Enfin, nous avons trouvé dans l'étude attentive des manuscrits en points, dans leur comparaison avec les manuscrits neumés, le secret de quelques-unes des nuances d'exécution qui donnent à ce chant son inimitable beauté.

§ 7.

Principaux caractères du chant grégorien.

On comprend en effet, en étudiant ces belles mélodies, ces formules où se révèle un art à la fois si simple et si profond; on comprend, disons-nous, les éloges enthousiastes qu'obtint autrefois l'œuvre du grand Pontife, et la renommée que les siècles ont attachée à son nom. Ces modes de la musique ancienne, ces vieux *nomes* de la Grèce (1), adoptés par l'Église, transformés et surnaturalisés par elle, frappent par un genre de beauté tout spécial. Rien d'affecté, rien de bruyant, rien de maniéré. C'est la beauté antique, simple, tranquille, sereine, et, pour tout dire, digne des paroles. Nulle expression ne peut donner une juste idée de cette mélodie si libre dans sa marche, ses tours, ses mouvements; si souple,

(1) ... Tous les hommes doctes qui ont traité des origines de la musique ont reconnu, dans le chant ecclésiastique ou grégorien, les rares et précieux débris de cette antique musique des Grecs, dont on raconte tant de merveilles. En effet, cette musique d'un caractère grandiose et en même temps simple et populaire, s'était naturalisée à Rome de bonne heure. L'Église chrétienne s'appropria sans trop d'efforts cette source intarissable de mélodies graves et religieuses...

(Dom Guéranger, *Inst. lit.*, t. I, p. 170.)

et se prêtant avec une merveilleuse facilité à l'expression de tous les sentiments de l'âme. Nous n'essayerons pas de décrire ce qui échappe à l'analyse. Pour connaître le chant de saint Grégoire, il faut l'étudier, l'entendre et le sentir.

Disons seulement un mot de quelques traits caractéristiques qui lui donnent une physionomie toute particulière.

Ce qu'on remarque d'abord, c'est la richesse de la mélodie, ce sont ces *neumes* (1), ou longues suites de notes, qui se trouvent sur certaines syllabes, et particulièrement aux finales des Graduels et des *Alleluia*. On a cru longtemps voir là un signe de décadence; et cette erreur, abandonnée par ceux qui ont étudié sérieusement les manuscrits, compte encore beaucoup de partisans. Ces finales manquant très-souvent dans un grand nombre de manuscrits, on en a conclu qu'elles étaient dans les autres une superfétation de mauvais goût, et on s'est formé un idéal de chant austère, sec, presque syllabique, auquel on a voulu plier de gré ou de force le chant de l'Église. Rien de plus faux. Ce qui est vrai, c'est que ce luxe de modulations a toujours été un des traits distinctifs du chant grégorien.

Leur omission dans un certain nombre de cas s'explique facilement : c'est à cause du retour fréquent des mêmes types. Comme les *neumes* étaient dans la mémoire de tous, quand le copiste avait écrit le même une

(1) Nous sommes obligés de nous servir de ce mot consacré par l'usage, bien qu'il puisse faire équivoque avec le mot *neume*, signe de notation. C'est le contexte qui détermine le sens.

ou deux fois, il ne le répétait plus, et se contentait de l'indiquer par les premières notes : l'usage y suppléait. Dans le manuscrit de Montpellier, il n'est pas rare de trouver des finales notées en signes neumatiques dans toute leur longueur, avec deux ou trois lettres seulement de traduction.

D'après l'interprétation des docteurs, ces neumes traduisent la surabondance d'affections et de désirs qui débordent du cœur chrétien : « *Verbum est breve, sed longo protrahitur pneumate. Nec mirum si vox humana deficit ad loquendum, ubi mens non sufficit ad cogitandum* (1). » Ce n'est plus un chant, c'est un transport d'allégresse : « *Jubilamus magis quam canimus, unamque... syllabam in plures neumas vel neumarum distinctiones protrahimus, ut jucundo auditu mens attonita repleatur et illuc rapiatur ubi sancti exultant in gloria* (2). » C'est l'aspiration de l'exilé vers les joies éternelles de la patrie : « *Solemus longam notam post* ALLELUIA *prolixius decantare, quia gaudium sanctorum in cœlis interminabile et ineffabile est* (3). » C'est le vagissement de l'enfant, le saisissement religieux devant la majesté de Dieu, la véhémence de l'amour, dont d'impuissantes paroles ne sauraient exprimer l'ivresse : « *Ad tantam vero majestatem oculos mentis attollentes, jam plane deficimus; quare gestus potius quam verba desiderium nostrum effert, vel certe vox inarticulata sicut olim prophetæ clamabant a a a, nescio*

(1) Steph. Æduensis, *de Sacram. Alt.*, cap. 12.
(2) Rupert. lib. 1, *de Officiis.*
(3) Saint Bonavent., *de Expos. missæ.*

loqui, ac si diceres : Enarrare nequeo, Domine, quæ opto, incomprehensibilis est mihi gloria tua : reple os meum laudibus, saltem vagiam more infantium, aut ut filii corvorum, ore aperto, benedictionem cœli postulabo (1).

Un second caractère particulier au chant grégorien est le rhythme (2). Il résulte à la fois des repos gradués qui coupent les phrases de chant, et de l'inégale valeur des notes. Ce n'est point la mesure régulière telle qu'elle existe dans la musique moderne; c'est quelque chose de plus flexible qui allie l'indépendance à la simplicité, et qui réunit tous les avantages de la mesure sans en connaître les entraves. Ce rhythme était absolument nécessaire dans l'exécution de mélodies si riches et si abondantes ; aussi le trouve-t-on indiqué

(1) Synod. Byzunt. an. 1571, *de horis canon.* — Vid. Gerbert., *de Cantu et musica sacra*, t. 1, p. 407.

(2) Nous prenons ici le mot *rhythme* dans son sens le plus général.

Voici, à propos du rhythme du plain chant, quelques lignes du remarquable et consciencieux travail que M. de Coussemaker vient de publier sur l'histoire de l'*Harmonie au moyen âge :*

« Le plain-chant était-il une musique tellement uniforme, qu'il n'ait « eu aucun rhythme et que toutes ses notes eussent la même durée? « personne ne pourrait le prétendre. Mais quel était son rhythme, « quelle était la valeur temporaire de ses notes? ces questions impor- « tantes sont loin d'être résolues.

« Le rhythme du plain-chant n'avait, à notre avis, aucun rapport « avec le rhythme musical ; il n'était fondé ni sur la mesure, ni sur le « retour d'un même mètre. Semblable au rhythme oratoire, ainsi que « le dit fort bien l'abbé Baïni, il était plus libre, plus varié, plus com- « pliqué, plus multiplié que le rhythme musical ; il était en même temps « très-déterminé, très-reconnaissable, très-nécessaire. C'était, suivant « l'heureuse expression du même auteur, l'*âme* du chant grégorien. » (Hist. de l'*Harmonie au moyen âge,* par M. de Coussemaker, p. 122.)

dans tous les manuscrits. — La traduction en lettres de celui de Montpellier est formelle sur ce point. En plusieurs endroits, lorsqu'une syllabe est chargée d'un grand nombre de notes, la voyelle de cette syllabe est répétée sous chacun des membres de la phrase mélodique.

Exemple. Dans le magnifique Trait : *Deus, Deus meus, respice in me :*

cfgfd *efed* *fgfe* *ghge*
℣. Lo . . . o . . . o . . o . . .

fgefd *d*
on . . . ge . . c'est-à-dire :

℣. Lo — nge. (1)

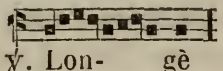
et un peu plus loin :

fgh *gh* *gf* *ghg* *hıgf* *hghıgf*
℣. Li - be - ra - me . . . . . e . . .

hhghgf *hhghgf* *hghgd*
e . . . . e . . . . e . . . (2)

Dans les manuscrits en points, un espace plus ou moins marqué indique la séparation. Dans les manuscrits plus récents, notés sur quatre lignes, de petites barres partagent les neumes, pour indiquer les repos (3).

(1) Dans les éditions modernes :



℣. Lon- gê

(2) Voy. la traduction à la page 32.

(3) « Sequitur videre de pausis, scilicet quomodo in cantu plano

Les manuscrits notés en signes neumatiques n'indiquent ces repos que d'une manière négative, en ce sens qu'on ne doit jamais séparer deux ou plusieurs notes que le même signe représente, les deux notes d'un *podatus*, par exemple, ou les trois ou quatre d'un *quilisma*. Mais quels neumes doit-on grouper ensemble? Comment placer les repos dans la mélodie? Ces manuscrits, à eux seuls, ne suffiraient pas pour le déterminer d'une manière complète.

Dans les premières éditions imprimées, on s'est servi de barres pour distinguer les diverses phrases, comme on peut le voir dans les livres des Chartreux, les anciennes éditions de Venise, du Portugal, etc., et même dans l'édition du Graduel de Paris, publiée par ordre de Jean-François de Gondy, en 1635, et réimprimée en 1728, pour les *Kyrie eleison*, c'est-à-dire, pour les pièces de chant demeurées populaires.

Cette observation, que nul n'a faite avant nous, donne le sens de ces anciennes règles d'exécution : « *Caveamus etiam ne neumas conjunctas, nimia morositate (disjungamus), vel disjunctas inepta velocitate conjungamus... Jubilus, bene discretis neumis deponatur* (1).

debeant figurari. Modos per species judicamus, et species per distinctiones cognoscere nos oportet. Signa enim quæ habent distinguere species inter se, sunt *lineæ protractæ infra per spatia et lineas, quæ pausæ dicuntur.* Ubicumque enim pausa fit, innuitur nobis desistere a cantu. » (Marchetti de Padua, *Lucidarium musicæ planæ,* apud Gerbert.)

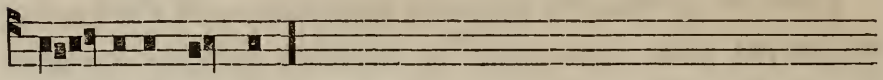
(1) Ex. mss. S. Galli : *Instituta Patrum de modo psallendi,* apud Gerbert., t. I, p. 5.

Pour faire toucher du doigt l'importance de cette découverte, et montrer combien elle sert et à la beauté du chant et à la facilité de l'exécution, nous citerons quelques exemples :

Ex Grad. Domine prævenisti.

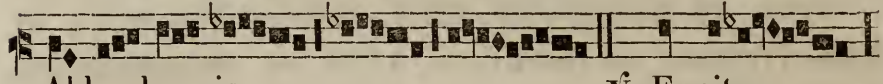
℣. Vi-tam

℣. Virgo



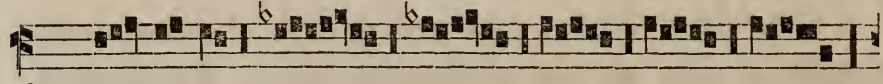
pe - ti-it a te. . .

De - i. . .

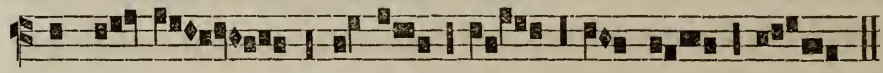


Al-le-lu - ia. ℣. Excita. . .

Ex Tract. Deus, Deus meus.

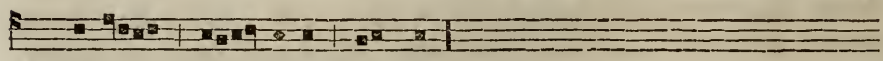


℣. Li-be-ra me



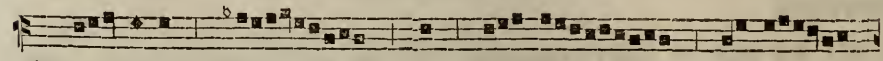
de o-re le-o - nis (1).

(1) Veut-on savoir ce que sont devenues, dans nos meilleures éditions françaises, ces magnifiques mélodies ? Voici le verset *Vitam :*



℣. Vi-tam pe - ti-it a te...

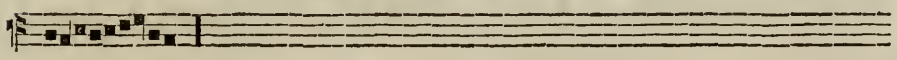
L'autre verset n'est pas moins mutilé :



℣. Li - be-ra me de o - re le - o-

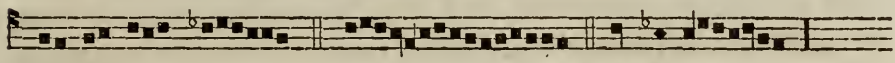
Un troisième trait saillant des mélodies grégoriennes, c'est qu'elles se ramènent à un certain nombre de types ou formules pour chaque mode, particulièrement dans les Graduels, les Traits et les *Alleluia*. Nous en avons indiqué quelques exemples en parlant du manuscrit de Montpellier.

Nous allons en citer ici deux ou trois, et nous choisirons à dessein des morceaux moins altérés dans les éditions actuelles, afin qu'on puisse mieux voir la différence qu'il y a entre ces mélodies, lors même qu'elles se ressemblent le plus (1).



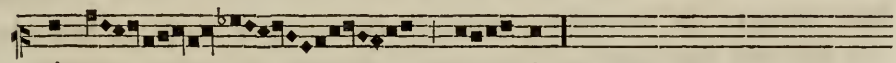
nis...

Dans l'*Alleluia* les notes sont conservées, mais on n'en voit que mieux l'insignifiance des neumes privés du rhythme dont nous parlons, et l'impossibilité de les exécuter d'une manière convenable. Le voici :



AL-LE-LU - IA. ℣. Ex-ci-ta...

L'édition d'Anvers, de 1758, se rapproche beaucoup plus des manuscrits :

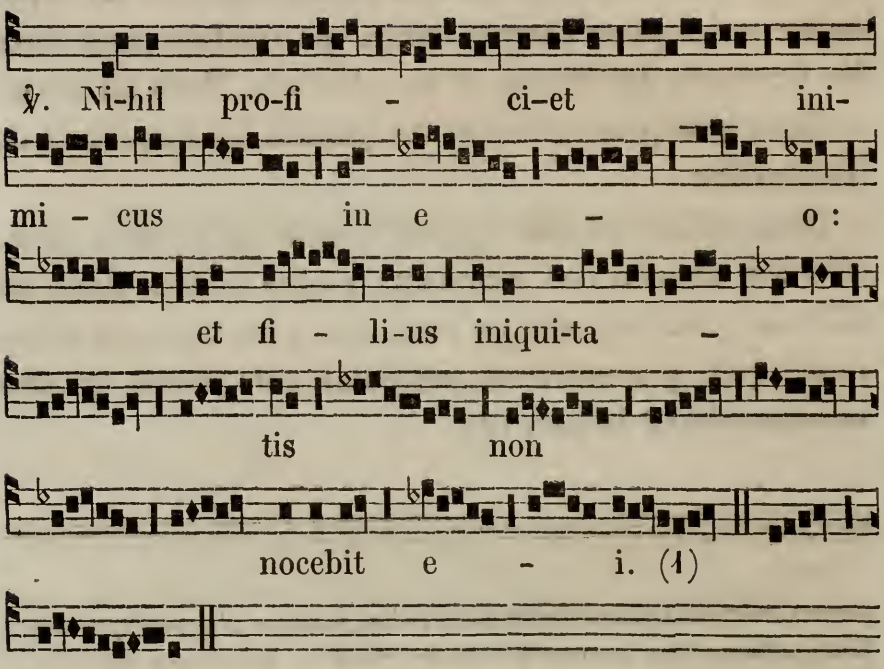


Virgo De - i...

(1) Pour bien exécuter ce chant, il faut observer exactement les deux règles suivantes :

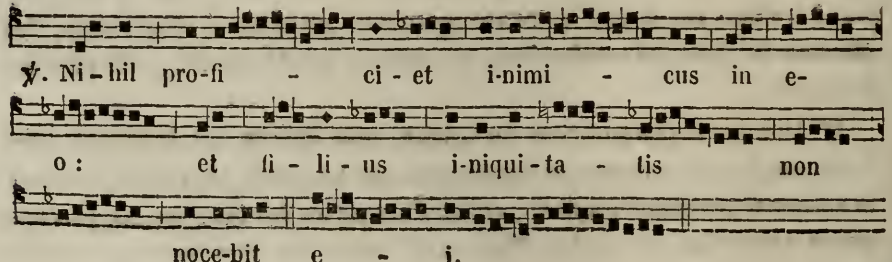
1° Ne jamais respirer, dans les neumes, entre deux barres. Ne s'arrêter aux petites barres que le temps suffisant pour la respiration, et faire un repos plus marqué aux grandes. — Sans cela, les phrases de chant se confondent, la mélodie est dénaturée, et le charme disparaît.

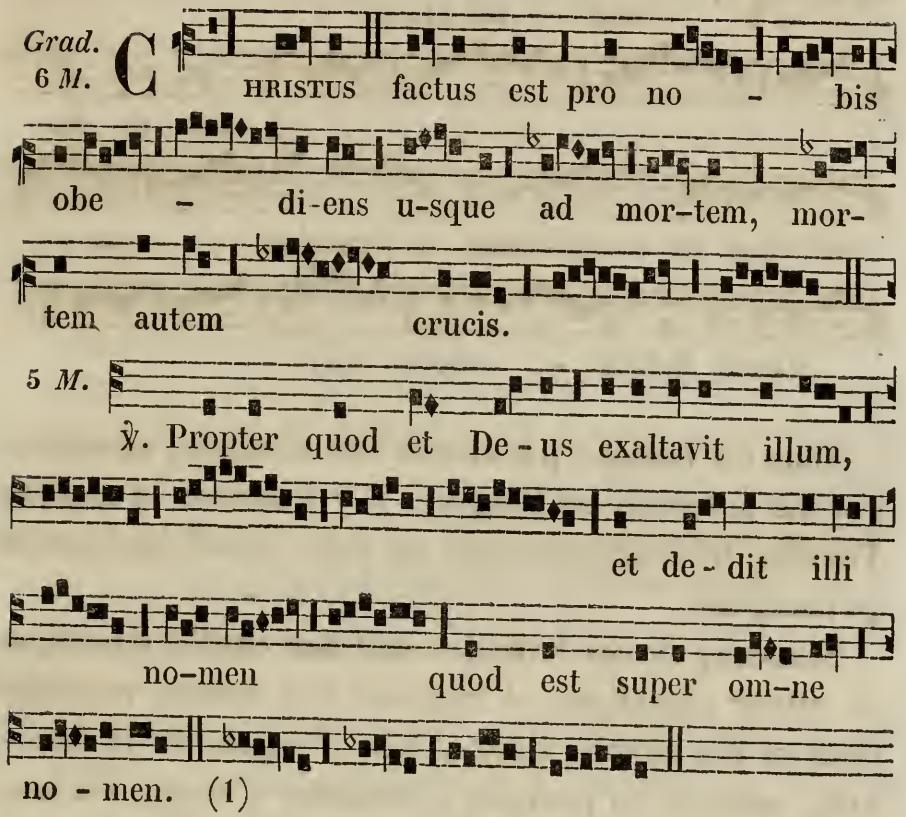
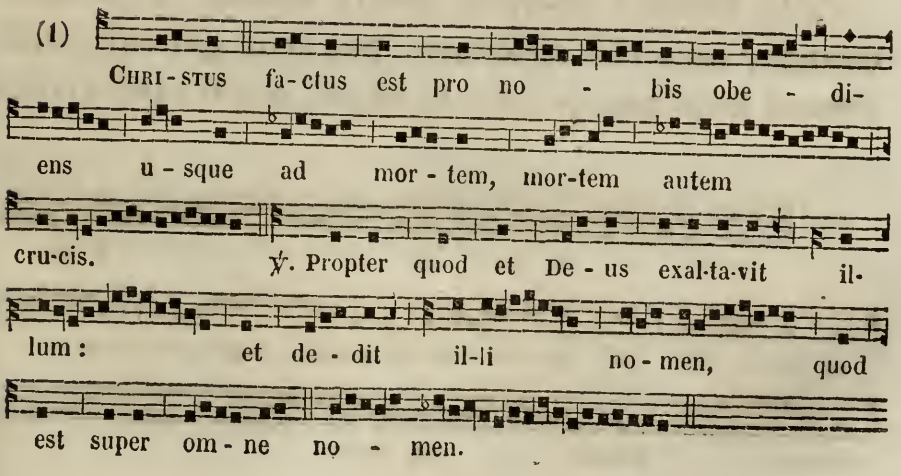
2° Donner à chaque note sa valeur, telle qu'elle est indiquée plus haut, couler doucement et légèrement sur les notes carrées, accentuer et soutenir les notes à queue, et faire sentir les longues en les prolongeant avec plus ou moins d'intensité, selon les circonstances que le

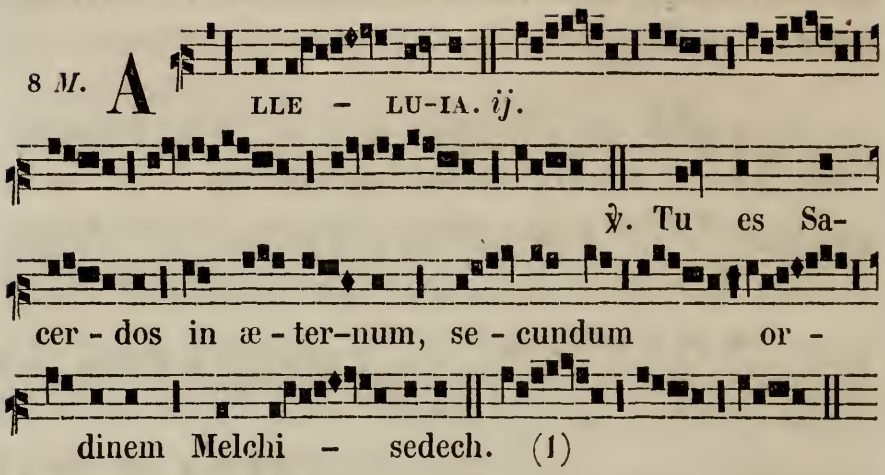
Formule du premier mode (℣. du Graduel *Inveni David*) :

goût et l'oreille déterminent. — Éviter, par-dessus tout, ces coups de gosier qui martellent chaque note et rendent le chant insupportable.

Les Graduels, dont la première partie est en mode plagal, et le verset en mode authentique, doivent être chantés sans changer de ton, comme s'ils ne formaient qu'un seul morceau ; et si l'on ne peut faire exécuter la première partie par des voix graves, et la seconde par des voix plus hautes, il sera bon d'entonner le Graduel sur un ton assez bas, qui permette d'arriver facilement aux notes élevées du verset.

(1) Voici les mêmes morceaux, tels qu'ils se trouvent dans nos meilleures éditions.

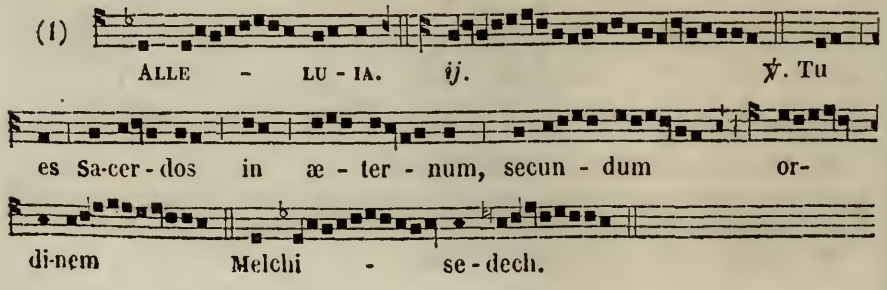


Le magnifique Graduel *Christus factus est* nous fournira un exemple de formules du cinquième et du sixième mode :



Formule du huitième mode :

Nous ne voulons pas abuser des citations, nous renvoyons le lecteur au Graduel. Il y trouvera la matière d'études très-curieuses sur ce sujet aussi intéressant qu'inexploré.

Beaucoup de ces formules sont des chefs-d'œuvre, et ce retour périodique et fréquent des mêmes modulations et des mêmes chutes, loin d'engendrer la lassitude, comme on pourrait le craindre d'abord, est une beauté de plus.

Cette dernière assertion pourra sembler à plusieurs étrange; mais elle n'étonnera pas ceux qui ont étudié l'action de la musique sur l'homme, et qui savent com-

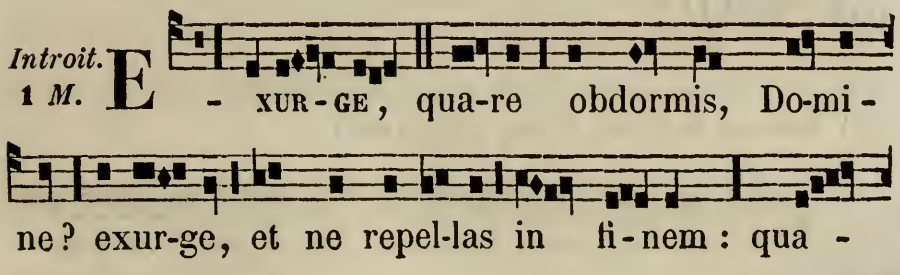


bien les savantes combinaisons de la musique moderne, en étonnant l'oreille, sont loin de produire les puissants effets de la musique ancienne, plus simple cependant et plus monotone, mais par là même en rapport plus vrai avec le fond de notre nature.

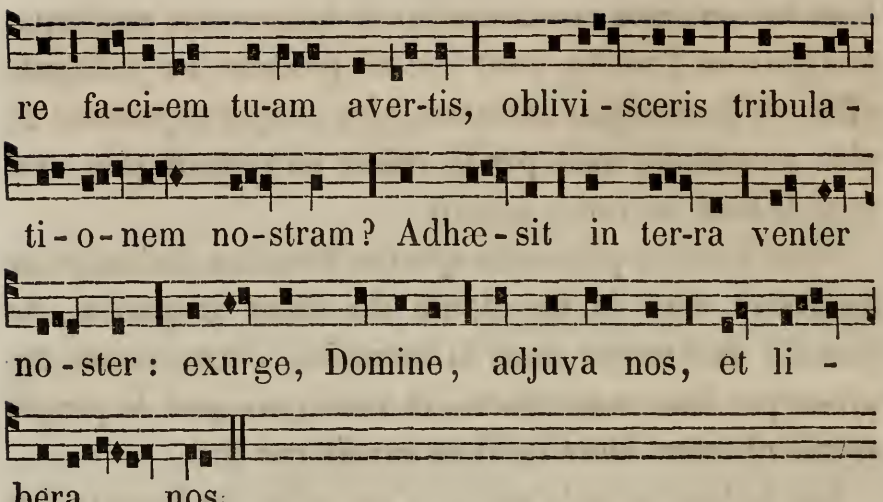
Nous sommes persuadés que ces formules étaient pour beaucoup dans la popularité du chant grégorien. Se gravant facilement dans la mémoire, elles étaient apprises par tous sans efforts, et voilà pourquoi le peuple savait chanter, alors qu'il ne savait pas lire.

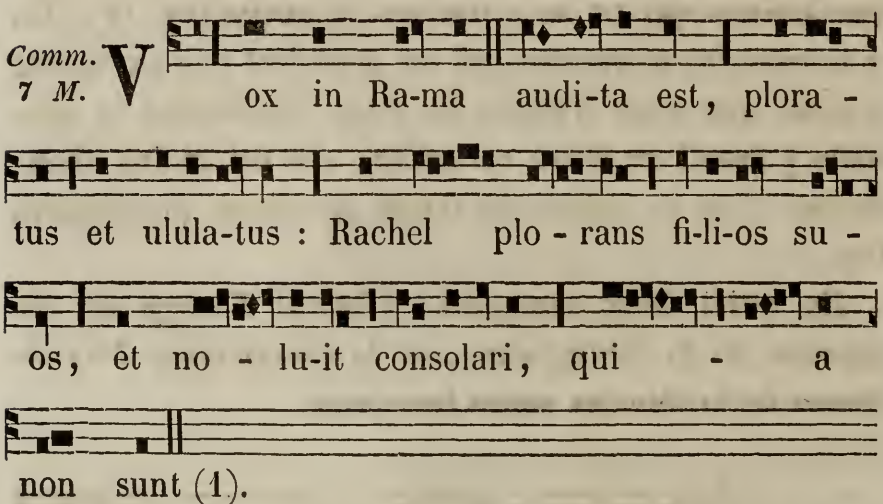
Les Antiennes de la messe, c'est-à-dire les Introïts, les Offertoires et les Communions, sont autant de chants particuliers qui ne se rattachent à aucun type (1). On y trouve des morceaux qui ne le cèdent pas en beauté à ceux que nous venons de citer. Seulement la mélodie y prend un autre caractère, elle est moins abondante. C'est la simplicité d'une Antienne proprement dite.

En voici deux exemples : l'Introït *Exurge* du dimanche de la Sexagésime, et la Communion *Vox in Rama* de la fête des saints Innocents.

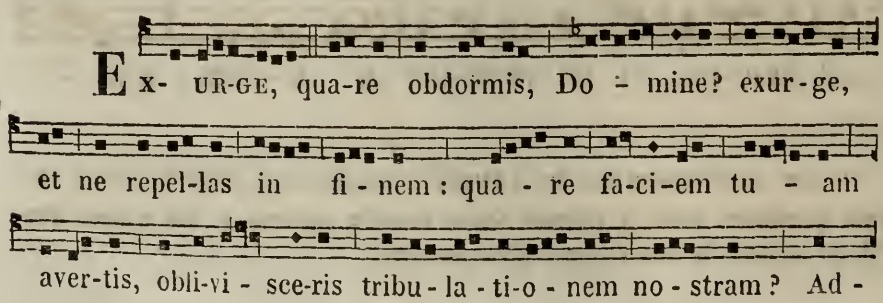


(1) On n'objectera pas les Introïts *Gaudeamus*, c'est le même répété plusieurs fois. L'Introït *Salve sancta parens* a été calqué sur l'*Ecce veniet,* à une époque plus récente.





(1) Éditions de Lyon, Dijon, Digne, etc.:



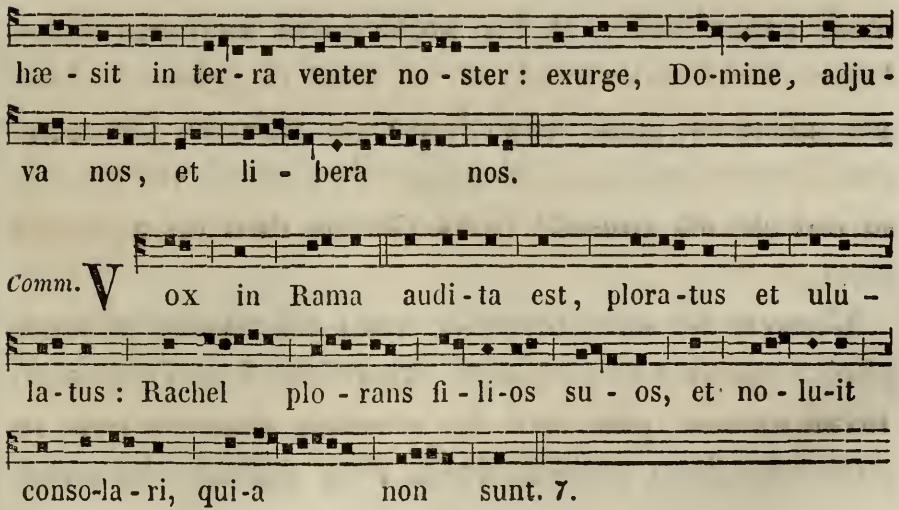
Nous le demandons à tous les hommes de goût, le sentiment chrétien s'est-il jamais fait entendre avec plus de vérité et d'énergie? et la musique a-t-elle beaucoup de chefs-d'œuvre qui surpassent ces chefs-d'œuvre?

§ 8.

Comparaison du chant grégorien avec le plain-chant actuel. — Décadence, et ses principales causes.

Le plain-chant, tel que nous l'avons aujourd'hui, a bien peu conservé de toutes ces beautés. On en a vu la preuve dans les exemples précédents.

Nous pourrions citer le Graduel tout entier; la différence est partout aussi visible. C'est bien, si l'on veut, la même charpente; on y entrevoit le même style; parfois, surtout dans les Introïts, Offertoires et Communions, c'est-à-dire dans tout ce qui est *Antienne,* quelques notes seules diffèrent. Mais dans un grand nombre de cas, les



types ont été défigurés, les formules mutilées ou travesties, les mélodies confondues, les phrases tronquées, les neumes écourtés, le rhythme anéanti. L'effet a disparu, et, au lieu de mélodies aussi pieuses que belles, on ne trouve plus que des phrases sans caractère, un amas de notes inertes qui fatiguent l'oreille et ne disent rien au cœur.

Le chant grégorien est un édifice, notre plain-chant actuel en est la ruine; le chant grégorien est un corps qui se meut, où respirent la beauté et la vie; notre plain-chant en est le squelette.

Aussi le chant de l'Église, étudié avec tant d'ardeur dans les siècles chrétiens, est aujourd'hui inconnu et méprisé. Alors il était une science, maintenant il est un métier; alors il était populaire, et la voix immense du peuple remplissait les immenses voûtes de nos cathédrales pendant les solennités saintes; aujourd'hui les fidèles ne prennent plus part aux offices divins, et, pourquoi faut-il le dire? le clergé lui-même, malgré les instantes recommandations des conciles, semble trop souvent dédaigner ce chant, dont il a fait à peine une étude superficielle, et lui préfère des mélodies mondaines, des lambeaux d'opéras, dont la présence dans nos églises est aussi scandaleuse que ridicule. Comment s'est opérée cette fatale décadence du plain-chant? quelles en ont été les causes? Nous l'allons dire en quelques mots.

L'œuvre de saint Grégoire avait été confiée presque généralement à une notation imparfaite dont l'obscurité devait amener plus tard des résultats funestes pour la pureté du chant ecclésiastique. Pour exécuter les mélo-

dies notées en neumes, il fallait les savoir par cœur, et jamais la notation ne pouvait, à elle seule, suppléer au défaut de mémoire. C'était là un grave inconvénient. Tant que les maîtres de chant formés par le saint Pape conservèrent à Rome les pures traditions, le mal fut peu sensible; mais il était facile de prévoir qu'avec le temps, malgré les soins les plus minutieux, des incertitudes naîtraient; qu'à Rome même, mais surtout dans les diverses provinces de la chrétienté, le chant s'altérerait à la longue.

C'est ce qui arriva. L'interprétation des neumes devint douteuse en un certain nombre de cas, et le texte de Jean Cotton que nous avons cité plus haut (1), quoique empreint d'une certaine exagération, nous apprend combien les opinions étaient partagées à cet égard.

Lorsque, vers le x^e^ siècle, on commença à déterminer les intervalles par la notation en points superposés; ou mieux encore, lorsque Guy d'Arezzo fixa les neumes sur une portée de quatre cordes, l'arbitraire d'interprétation cessa; mais les différences qui existaient restèrent: chaque église, chaque monastère, en adoptant le système de Guy, conserva le chant qui lui avait été transmis. Aussi est-ce dès cette époque que l'on rencontre dans les manuscrits ces variantes dont nous avons parlé.

On a voulu conclure de là que tout travail de restauration du chant, fondé sur les manuscrits du xi^e^ siècle ou des siècles suivants, ne pouvait avoir d'autorité. — Nous répondrons que l'on a singulièrement exagéré ces différences, et qu'elles sont bien loin de détruire cette

(1) Voy. p. 10, note.

unanimité des manuscrits que nous signalions au § 5. Elles ne touchent point à la substance du chant, elles portent surtout sur des notes détachées, et sont très-rares dans les formules typiques.

Une seconde cause d'altération du chant grégorien est la mauvaise division, et par suite, la confusion des phrases de chant. Si la notation en neumes présentait de graves inconvénients, elle offrait aussi un grand avantage. Les signes neumatiques parlaient à l'œil, et l'on voyait de suite, sans pouvoir s'y tromper, quelles notes devaient être exécutées d'une seule émission de voix. Si, par exemple, tel signe renfermait cinq notes, il était impossible de s'arrêter à la quatrième, et de reporter la cinquième dans le signe suivant. Mais lorsqu'on abandonna les neumes primitifs pour adopter les notations en points superposés détachés, il devint facile de faire passer une note d'une phrase dans la phrase suivante, et ce fut là un germe de confusion, qui plus tard contribua puissamment à la corruption du chant ecclésiastique. Le mal fut peu sensible pendant près de deux siècles, et le chant est encore assez régulièrement phrasé, dans les manuscrits, jusque vers la fin du XII^{e} siècle.

Mais, à cette époque, de graves abus s'étaient introduits. Dans son livre *de Ratione Cantus*, saint Bernard se plaint de ces hommes *qui, similitudinem magis quam naturam in cantibus attendentes, cohærentia disjungunt et conjungunt opposita; sicque omnia confundentes, cantum prout libet, non prout licet, incipiunt et terminant, deponunt et elevant, componunt et ordinant... Ibi enim aut irregularis est progressio, aut progressioni sive*

dispositioni reclamat compositio, aut dispositionem dissolvit oppositio.

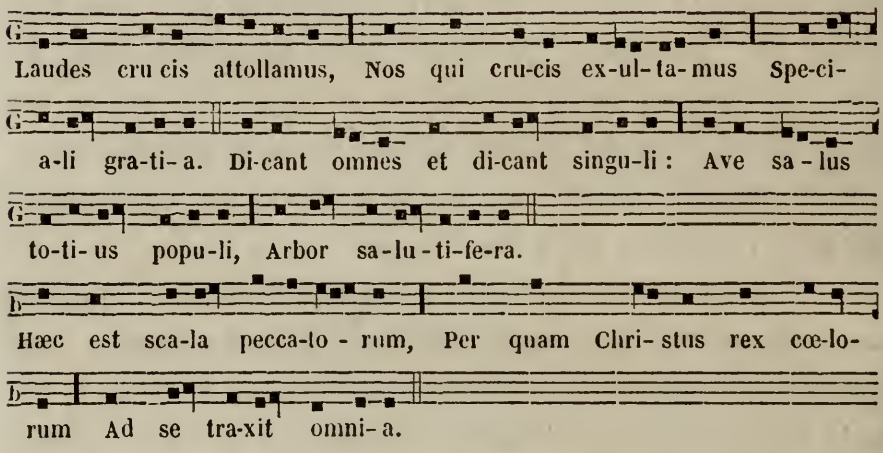
Dans les siècles qui suivirent, cette corruption alla toujours croissant, et la distinction des phrases de chant finit par disparaître tout à fait.

La *diaphonie,* ou le *déchant,* exerça aussi une funeste influence sur les destinées du chant grégorien. Ce chant, on le sait, n'admet que le genre diatonique, c'est-à-dire l'échelle naturelle des tons et demi-tons, avec une seule corde mobile, le *si.* Il exclut les notes diésées sans exception (1). Or, le déchant introduisit pour les besoins de l'harmonie quelques notes sensibles dans le chant principal. Cette altération se manifeste au commencement du XIII^e^ siècle, et elle ne se rencontre ordinairement que dans les récitatifs, dans les Antiennes, dans le *Credo,* et dans les Proses.

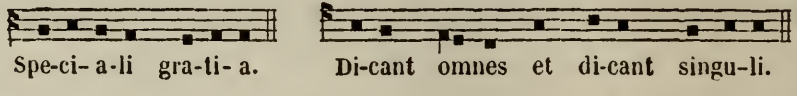
Les harmonistes de cette époque établirent, comme règle générale, que dans les terminaisons finales des premier, deuxième, septième et huitième modes, la note placée immédiatement au-dessous de cette finale devait être traitée comme note sensible, et dans une multitude de morceaux où elle ne se trouvait pas, ils l'introduisirent pour *harmoniser* la cadence.

La gamme diatonique ainsi abandonnée sur un point, le champ de l'arbitraire s'élargit rapidement. Des morceaux qui au XI^e^ siècle étaient parfaitement réguliers, sont dénaturés dans les manuscrits du XIV^e^. Il n'est plus rare de rencontrer des relations de quarte majeure, etc.

(1) Nous n'oserions cependant affirmer que les notes d'agrément, telles que certaines *notæ liquescentes,* soient soumises à cette règle.

Comme exemple remarquable de cette espèce d'altération, nous reproduirons quelques lignes d'un chant devenu fameux; celui de la Prose de la Sainte Croix, tel qu'il s'exécutait au XI^e^ siècle. Le voici comme nous le trouvons dans le manuscrit 1137, de la Bibliothèque nationale. Il est noté en points superposés. Une ligne tracée à la pointe sèche dans le vélin porte en tête la lettre G (clef de *sol*), pour les quatre premières strophes; puis, la mélodie s'élevant aux cordes supérieures dans les strophes suivantes, la même ligne prend en tête la clef b (*si*).

On voit avec quel art le compositeur a su faire disparaître les rapports *directs* de *si* à *fa*, dans les finales *speciali gratia...*, *arbor salutifera*, etc..., et les rapports *indirects* dans le chant de *Et dicant singuli; totius populi.*

Les manuscrits du XIV^e^ siècle donnent le même chant, mais ainsi dénaturé dans ses terminaisons :



C'est la version dénaturée de ce beau chant qui a été

généralement adoptée pour la Séquence *Lauda Sion*. En France, pour éviter le triton final, on dièse le *fa;* en Portugal, à Turin, en Italie, on bémolise le *si*. Nous avons rétabli ce chant dans sa pureté primitive.

On pourrait assigner bien d'autres causes encore de la décadence du chant ecclésiastique : l'affaiblissement de la foi, et par suite le manque de zèle pour ce qui touche au culte divin; l'introduction de la musique profane dans les églises, malgré les constantes et énergiques réclamations des conciles, etc. Mais ce n'est pas ici le lieu de traiter d'une manière complète ces importantes questions.

Sur le déclin du moyen âge, dans cette triste époque qui vit dégénérer tous les arts chrétiens, la science du chant liturgique s'éteignit tout à fait. On perdit le secret de ce rhythme, de ces coupures de phrase qui font toute la beauté des formules typiques. Les longs neumes devinrent d'insignifiantes tirades de notes, insupportables à l'oreille, et chacun s'en débarrassa comme il put en les mutilant. Nous avons vu, dans certains manuscrits des XIV^e^ et XV^e^ siècles, des parenthèses indiquant les passages proscrits (1).

Il est facile d'imaginer la confusion qui résulta de ces retranchements arbitraires, et ce que devint l'œuvre de saint Grégoire entre les mains de ces Vandales, qui ne savaient plus la comprendre. De là les nombreuses altérations que l'on remarque dans les manuscrits du XV^e^ siècle; de là le vice radical des éditions imprimées,

(1) Voy. le manuscrit de l'abbaye de Saint-Victor, à la Bibliothèque de l'Arsenal.

qui, presque toujours, ont reproduit le chant ainsi dénaturé.

Il faut en excepter l'édition des Chartreux. Un point de leur règle leur défendait de rien changer au chant ecclésiastique. Ils l'ont conservé dans sa pureté matérielle, avec ses formules, ses neumes, ses coupures de phrases. — Viennent ensuite les anciennes éditions de Venise, d'Anvers et de Liége. Elles sont moins fidèles; on y trouve des suppressions, et la distinction des phrases n'est pas indiquée.

Jusque vers la fin du XVII^e^ siècle, le chant, mutilé dans presque tous les livres imprimés en France, avait cependant conservé une certaine expression. Dans les éditions du P. Berthold, franciscain, chez Lacaille (1667), du P. Paschale, aussi chez Lacaille (1679), les notes d'inégale valeur, les *tenues*, etc., sont conservées. Dans les éditions de Ballard (1655), (1697), on trouve encore les notes brèves; mais les notes à queue ont été supprimées. Un pas restait à faire dans la décadence, la manie des réformes liturgiques le hâta. On *perfectionnait* la liturgie, on *perfectionna* aussi le chant. Le plus fameux de ces réformateurs fut Nivers. On lui attribue l'invention du plain-chant à notes égales; au moins est-il certain qu'il consacra et généralisa cet abus. Les mélodies grégoriennes perdirent ainsi le dernier vestige de leur antique beauté, et devinrent le plain-chant que nous connaissons. — Toutefois, cette déplorable innovation ne fut pas universellement adoptée. Dans le Midi de la France, particulièrement dans les éditions d'Avignon, de Tarascon, de Lyon (in-folio, 1719), etc., on conserva le chant à notes inégales.

Le privilége royal qui est en tête des éditions de Nivers, portant qu'elles serviront de type à l'avenir pour la réimpression des livres de chant, elles furent en effet souvent réimprimées, et nos éditions actuelles n'en sont que la reproduction plus ou moins exacte. Il importe donc de savoir d'après quels principes elles furent rédigées. Nous laisserons parler Nivers lui-même :

« Les règles de la composition ne permettent pas que les progrès des notes se fassent immédiatement sur les cordes qui ne sont pas essentielles au mode dont il s'agit; ny que la multiplicité des notes rebatte deux ou plusieurs fois la mesme corde; ny que deux cadences de suite tombent sur le mesme degré (1). »

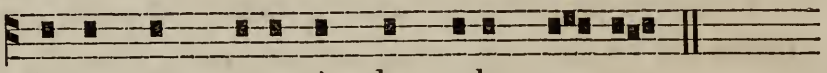
C'est avec ces règles arbitraires qu'il juge et proscrit sans pitié les plus belles mélodies grégoriennes. Il en cite plusieurs fragments; puis, lassé de citer, il calcule le nombre de notes de certains neumes : « Au Graduel du 1er dimanche de l'Advent, 36 notes sur la dernière syllabe de ce mot : *Domine;* au ℣. de l'*Alleluia,* etc., 59 notes. » Ce singulier argument est développé dans près de trois pages. « Enfin, ajoute-t-il, ce ne serait jamais fait, si l'on voulait marquer tous les défauts, et rendre raison de tous les changemens et corrections que l'on a pu faire dans le chant corrompu (2). »

Voilà pour le Graduel. L'Antiphonaire n'est pas plus épargné : « Mais voyons encore comme l'on a passé d'une extrémité à l'autre, de la quantité des notes su-

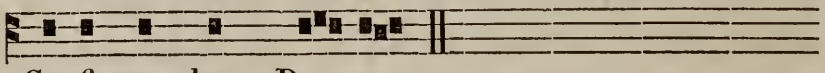
(1) *Dissertation sur le chant grégorien, dédiée au Roy,* par le sieur Nivers, organiste de la chapelle du Roy, et maistre de la musique de la Reyne. — Paris, 1683. — P. 72.

(2) Ibid., p. 86.

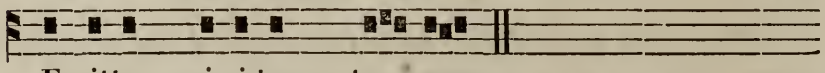
perflues à la simplicité de celles qui doivent estre variées ou multipliées. Je veux dire qu'il y a certaines Antiennes, et des plus grandes festes de l'année, dont le chant est si simple et férial qu'elles ressemblent plustost à des Orai sons que l'on récite tout droit, qu'à des Antiennes dont le chant doit estre varié. Telles sont les trois Antiennes des Matines de la Pentecoste, dont voicy les commencemens :



Factus est repentè de cœlo so-nus...



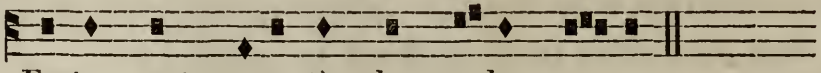
Confirma hoc De – us...



Emitte spi-ri-tum tu - um...

« Ces chants véritablement pour des Antiennes solemnelles, n'ont pas la gravité et la bienséance ecclésiastique, qui consiste à varier et composer un nombre raisonnable de notes sur certaines syllables que la prudence du compositeur y sait imposer....

« Par exemple voicy comme ces Antiennes sont corrigées :



Factus est repentè de cœ-lo so-nus...

(Les deux autres d'une manière analogue.)

« Ce chant n'est-il pas plus conforme à la solemnité, à la bienséance, et à la gravité que requiert le service divin? Et toute cette correction ne consiste qu'à varier et adjouter quelques notes avec prudence et discrétion : car c'est la mesme substance du chant, le mesme ton,

le mesme mode, les mesmes cadences, et les mesmes cordes essentielles; mais la modulation en est variée conformément à la décence ecclésiastique. Quelques uns ont pensé que ce chant tout droit avoit esté peut-estre imposé à cette Antienne, *Factus est repentè de cœlo sonus*, pour exprimer le son de la trompette et du tonnerre. Mais cette opinion ne peut subsister : 1° parce que la trompette n'est pas bornée à un seul ton, mais son estendue va jusques à la sixiesme majeure, six différens sons tout de suite et par degrez conjoints, sans compter sa quarte en bas, et ses octaves qu'elle a encore justes et pleines. Or, cette correction représente parfaitement la trompette, puisque le commencement de cette Antienne, de la manière qu'elle est modulée, procède par la quarte en descendant, remonte aussi-tost à sa dominante, procède ensuite par degrez conjoints jusques à la tierce majeure, puis enfin retombe et se termine sur sa dominante, qui est la véritable corde et la plus essentielle de la trompette, et tous ces tons variés sont précisément les tons naturels de la trompette. 2° Le tonnerre n'a pas seulement un son, mais il tonne tantost faible et bas, et tantost fort et haut; ce qui ne se peut pas moins exprimer que par la continuation d'un seul et mesme son. 3° Pour montrer que cette raison est nulle et sans aucun fondement, c'est que dans les autres Antiennes auxquelles on a imposé ce mesme chant tout droit, il n'y a ny trompette ny tonnerre... (1). »

Que répondre à de pareils arguments? que dire à un homme qui a mutilé ainsi, de sang-froid, une des

(1) Nivers, *Dissertation*, etc., p. 86.

belles formules de l'Antiphonaire pour *varier la modulation conformément à la décence ecclésiastique*, reproduire *précisément les tons naturels de la trompette* et les éclats du tonnerre? Ce qui suit n'est pas moins irréfutable. Nivers se justifie d'avoir introduit des notes brèves pour les exigences de la prosodie, et il termine par cet argument sans réplique :

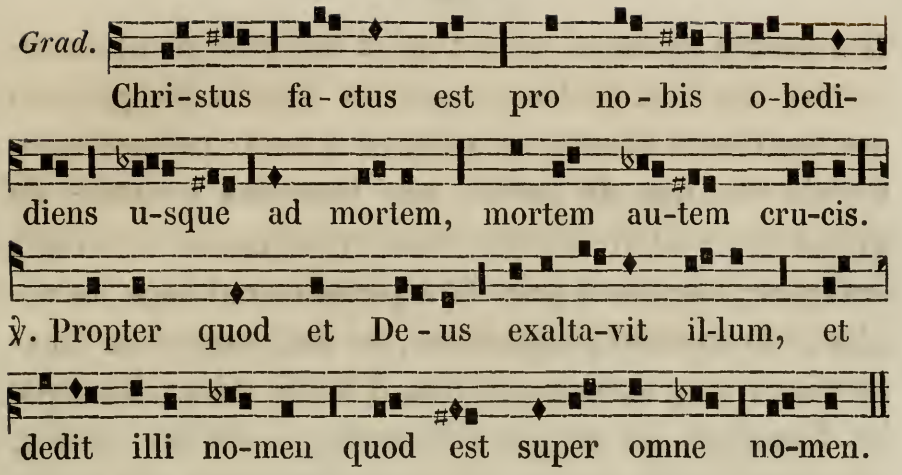
« ...Enfin si cette inégalité des notes interrompt quelquefois l'égalité de la mesure, si ces notes brèves qui viennent de temps en temps à la traverse choquent la nature, cela marque et figure merveilleusement les traverses de ce monde, et ses consolations meslées d'amertumes : c'est le partage de l'Église militante; cette égalité parfaite et perpétuelle représente l'Église triomphante, où les Anges et les Bienheureux ne cessent jamais de chanter : *Sanctus, Sanctus, Sanctus*.... (1). »

Un fait significatif nous fera mieux apprécier encore le goût de ce siècle en matière de chant ecclésiastique. Nivers lui-même, après avoir édité les livres de chant romain, jugea à propos de faire une édition spéciale à l'usage des monastères de religieuses (2). Il refit le Graduel et l'Antiphonaire tout entiers, et remplaça les mélodies grégoriennes par des pièces de sa façon. Les plus beaux chefs-d'œuvre ne purent trouver grâce; tous furent supprimés. Le chant qu'il substitua au magnifique Graduel *Christus factus est* (3) nous donnera une idée de ces nouvelles compositions.

(1) Nivers, *Dissertation*, etc., p. 99.

(2) *Grad.* et *Antiph*... cujus modulatio concinnè disposita, in usum et gratiam monialium... — Paris, 1696.

(3) Voy. plus haut, p. 35.



Il est inutile de pousser plus loin cette critique. L'homme coupable d'un pareil acte de vandalisme est un homme jugé.

Il n'entre pas dans notre plan de parler du plain-chant composé en France dans les derniers siècles pour les nouvelles liturgies. Nous ferons observer seulement que les mélodies grégoriennes furent généralement conservées sur les textes que l'on gardait de la liturgie romaine. A Paris, les anciennes éditions donnent ces chants avec les notes d'inégale valeur, les tenues, etc., cette expression, dont nous venons de parler, et qu'on ne retrouve plus dans les éditions récentes. A Sens (édition de 1823), ces fragments de chant romain ont été conservés avec assez de pureté. L'expression des divers signes neumatiques *clivis*, *podatus*, etc., y est bien traduite, et pour certains morceaux, la différence entre ce chant et celui que nous publions est peu sensible.

Quant à la partie moderne de ces *Graduels* et *Antiphonaires* français, nous partageons complétement l'opinion de dom Guéranger. Voici ce qu'il en dit :

« Il y avait des forgeurs de plain-chant qui croyaient

bonnement qu'en ne sortant point matériellement du caractère des huit modes grégoriens dans la composition des nouveaux chants, on suffirait à tout; comme si ce n'était rien que de perdre une immense quantité de pièces des v^e^ et vi^e^ siècles, vraies réminiscences des airs antiques; comme si pour être parfaitement dans les règles de la tonalité grégorienne, on était assuré de l'inspiration; car, encore une fois, il fallait mieux faire que les Romains, ou ne pas s'en mêler. — Ce fut, certes, une grande pitié que de voir successivement nos cathédrales oublier les vénérables cantiques dont la beauté avait si fort ravi l'oreille de Charlemagne, qu'il en avait fait, de concert avec les Pontifes romains, un des plus puissants instruments de civilisation pour son vaste empire, et d'entendre résonner à grand bruit un torrent de nouvelles pièces sans mélodie, sans originalité, aussi prosaïques, pour l'ordinaire, que les paroles qu'elles recouvraient. On avait calqué, il est vrai, un certain nombre de morceaux grégoriens, et plusieurs même assez heureusement; quelques pièces nouvelles avaient de l'invention; mais la masse était d'une brutalité effrayante, et la meilleure preuve, c'est qu'il était impossible de retenir par cœur ces chants nouveaux, tandis que la mémoire du peuple était le répertoire vivant du plus grand nombre des chants romains (1). »

(1) Dom Guéranger, *Inst. lit.*, t. II, p. 429.

§ 9.

Comment le chant a été reproduit dans le Graduel de la Commission.

Nous venons de voir ce qu'est devenu le chant ecclésiastique, abandonné à l'arbitraire et aux caprices du goût individuel. Pour sortir de ce chaos, et rétablir les mélodies grégoriennes dans leur pureté première, il fallait suivre une voie tout opposée, éviter l'arbitraire, et respecter scrupuleusement la tradition. Tel est le principe qui nous a constamment dirigés dans notre travail. Aussi est-on sûr de trouver dans notre édition du Graduel la copie fidèle des manuscrits, sauf quatre exceptions dont nous allons parler.

1° Le texte du Missel de saint Pie V différant en quelques endroits du Sacramentaire de saint Grégoire, des remaniements ont été nécessaires. Exemple :

Le graduel de la fête de saint Jean l'Évangéliste se trouve ainsi dans le Sacramentaire et dans tous les manuscrits :

Exiit sermo inter fratres, quod discipulus ille non moritur. ℣. *Sed sic eum volo manere, donec veniam, tu me sequere.*

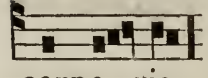
Dans le Missel romain, on lit :

Exiit sermo inter fratres, quod discipulus ille non moritur, et non dixit Jesus : Non moritur. ℣. *Sed sic eum...*

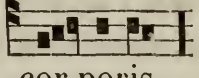
Le texte du Graduel et de l'Antiphonaire a été colla-

tionné avec le soin le plus minutieux sur les meilleures éditions de Rome.

2° Dans les manuscrits, la quantité prosodique des syllabes est absolument méconnue ; les syllabes les plus brèves, comme la seconde de *Dominus*, *corporis*, etc., sont souvent surchargées de notes nombreuses. La cause en est dans le respect scrupuleux pour les formules mélodiques. On passait par-dessus les règles de la prosodie, et comme le disait Priscien, évêque d'Afrique : *Musica non subjacet regulis Donati*, *sicut nec divina Scriptura* (1). Pour ne pas offenser l'oreille et éviter en même temps des altérations trop fréquentes, voici le parti que nous avons adopté :

Dans la langue latine, les syllabes brèves ne demandent pas à être exécutées toutes avec une égale rapidité. L'oreille exige que la seconde syllabe de *corporis*, par exemple, ne soit surmontée que d'une seule note ; elle ne souffrirait pas que ce mot se chantât ainsi :  elle veut que les notes soient autrement ré-

corpo - ris ;

parties  Il en est de même pour la pénul-

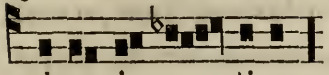
cor-poris.

tième de tout mot qui finit par un dactyle. Nous avons respecté cette exigence, et, dans tous les cas semblables, nous avons modifié la distribution des notes, sans toucher à la mélodie.

Mais il est d'autres brèves sur lesquelles on peut appuyer sans choquer l'oreille. Ainsi, dans *dominationes* on met sans difficulté plusieurs notes sur la quatrième

(1) *Instituta Patrum*, apud Gerbert.

syllabe; de même sur les trois premières de *misericordia*



— Nous n'avons fait aucune modification sur les syllabes de cette seconde catégorie.

Nous n'avons pas adopté la semi-brève pour les syllabes dactyliques, parce que, dans un grand nombre de cas, le chant eût été dénaturé.

En effet, cette semi-brève, d'après les règles modernes, doit toujours être précédée d'une note à queue. Or, la dernière note de plusieurs signes neumatiques, du *clivis*, par exemple, ne peut pas être longue. Si donc ces signes précèdent immédiatement la syllabe dactylique, il faudra ou les altérer, ou renoncer à la règle.

D'ailleurs, les manuscrits n'ont jamais été notés ainsi, nous venons de le voir; les premiers livres imprimés non plus. Nous citerons entre autres un ancien *Sacerdotale*, de Venise, et un *Pontifical* imprimé à Anvers au commencement du XVII^e^ siècle, qui n'emploient jamais que la note carrée pour les syllabes dactyliques.

3° Une troisième exception est celle dont nous avons parlé dans la préface du Graduel, en ces termes : « Comme il ne s'agissait pas d'une œuvre d'archéologie, mais d'un livre pratique qui pût être adopté pour l'usage des églises et exécuté par le peuple, ils (les éditeurs) ont cru devoir se permettre, en certains cas, une légère modification qui n'est, à proprement parler, qu'un simple arrangement typographique. En voici la raison. Les mélodies grégoriennes sont en général riches et abondantes, surtout dans les Graduels, les Traits et les *Alleluia*. Il était à craindre, si l'on reproduisait ces mélodies dans toute leur longueur, que beaucoup de personnes ne trou-

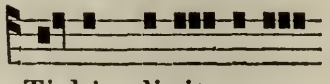
vassent, bien à tort sans doute, cette longueur excessive. D'un autre côté, les abréger en les mutilant, c'était les perdre, c'était retomber dans les errements du passé, c'était faire du vandalisme et de l'arbitraire, et, par là, mettre un obstacle de plus à la restauration du chant ecclésiastique. Les éditeurs ont évité ce double écueil. Cette longueur des neumes étant due, le plus souvent, à la répétition de certains membres de phrase ou de phrases entières de chant, ils ont quelquefois supprimé ces répétitions en les indiquant ordinairement par ce signe *r* *, qui permettra de les exécuter dans toute leur étendue, si on le désire (1). »

4° Parmi les signes neumatiques dont la signification est douteuse, on remarque le *pressus*. Il y en a de deux sortes : le *pressus minor*, qui se compose de deux notes unissonnantes : il se place sur toutes les cordes de la gamme; le *pressus major*, composé aussi de trois notes unissonnantes. On ne le trouve que sur les cordes supérieures des demi-tons, c'est-à-dire sur *fa*, *si* bémol ou *ut*. La seule exception que l'on connaisse à cette règle résulte probablement d'une transposition.

Quelquefois ces deux *pressus* sont combinés ensemble, et il en résulte cinq ou sept, rarement neuf notes unissonnantes. Ainsi, dans l'introït *Tibi dixit :*

hk k k kkk k kkk
Ti - bi di - xit,

c'est-à-dire :

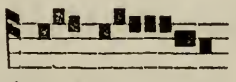


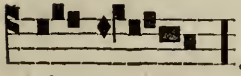
Ti-bi dixit.

(1) Préface du Graduel, p. 15.

Quelle est la manière d'exécuter cette suite de notes? On l'ignore. Jean de Mures (1) dit : *Semper debet æqualiter et cito proferri.* Mais Jean de Mures écrivait au XIV^e^ siècle, et des exemples tirés de manuscrits antérieurs sembleraient indiquer que le *pressus* se traduisait par une modulation particulière. Dans l'Introït *Vocem jucunditatis*, le manuscrit de Montpellier donne :

ilk ilkkkhg;
ter - ræ

c'est-à-dire : 
ter-ræ

et les manuscrits du XI^e^ siècle (*Bibl. nat.*, n° 1132)  . On trouve très-fréquemment le *pressus*
ter-ræ
traduit d'une manière analogue.

Nous avons adopté cette version des manuscrits toutes les fois qu'elle s'est rencontrée; dans les autres cas, nous avons traduit le *pressus* par une simple note à queue.

§ 10.

Des fêtes dont l'institution est postérieure à la date des manuscrits.

Nous venons d'exposer la marche que nous avons suivie pour reproduire aussi fidèlement que possible le chant grégorien et en faciliter l'exécution. Tant qu'il s'agit des fêtes insérées dans le Sacramentaire de saint

(1) Joannes de Muris, dans Gerbert, t. III, p. 202.

Grégoire, notre tâche fut facile; de même, pour le très-petit nombre de fêtes instituées au moyen âge, telles que la *Trinité*, la *Fête-Dieu*, etc..., le chant de la Messe de ces diverses fêtes ayant été calqué sur les types grégoriens; mais pour les offices nouveaux, introduits depuis dans la liturgie, une grave difficulté se présentait. Que faire? Adopter purement et simplement le chant des éditions modernes? Le mauvais goût et l'ignorance qui ont présidé à la rédaction de ces chants, les platitudes de tout genre dont ils abondent, ne permettaient pas d'y songer (1). Composer de nouveaux chants? C'eût été une témérité sans excuse. Aujourd'hui que la science du plain-chant renaît à peine, nous n'avons plus le sentiment du genre et des beautés qui lui sont propres, et il n'y a pas un compositeur dont l'œuvre, mise en regard de celle de saint Grégoire, puisse soutenir une comparaison sérieuse. — La Commission a fait ce qu'on a toujours fait dans l'Église, depuis qu'on ne compose plus de plain-chant (2) : elle a pris les

(1) Nous en citerons un seul exemple : dans l'Office du Sacré-Cœur, on a pris purement et simplement le Répons *O vos omnes*, pour servir de Graduel.

(2) Pendant tout le moyen âge, personne n'osa toucher au Graduel pour composer de nouveaux chants. On fit des *Proses* en assez grand nombre; mais quand on introduisait dans l'office une Messe nouvelle, on en adaptait les paroles aux mélodies grégoriennes. Les formules de l'Antiphonaire furent également respectées. Cependant on rencontre quelques exceptions; on essaya de faire des Antiennes. Celles de la fête de la Sainte-Trinité, ne sont plus sur les anciens types. Mais aussi quelle différence! Qu'on les compare à celles de l'Avent, de Noël, de saint André, de sainte Agathe, etc., etc. La délicatesse, la légèreté, la grâce, la simplicité des anciennes formules ont fait place à la lourdeur, à l'insignifiance la plus complète, défauts que ne rachète cer-

types de saint Grégoire, et, en respectant scrupuleusement ses formules, elle y a adapté les paroles nouvelles. Par ce moyen, nous évitons des disparités choquantes : tout le livre conserve l'unité de caractère, et nous pouvons dire avec raison que notre Graduel ne donne que le chant grégorien.

§ 11.

Du chant des Kyrie, Gloria, Credo, *etc.*

L'*Ordinaire* de la Messe est, dans notre Graduel, partagé en deux parties. La première donne les chants universellement reçus dans l'Église, tels que ceux : *in Duplicibus*, *de B. M. V.*, *in Dominicis per annum*, *Tempore Paschali*, *in Semiduplicibus*, *in Feriis*, *pro Defunctis*. Toutes ces Messes, ainsi que celle qui est en usage en France pour l'Avent et le Carême, ont été revues sur les manuscrits.

Les fêtes doubles étant très-fréquentes dans la liturgie romaine, nous avons ajouté, dans une seconde partie, plusieurs Messes *ad libitum,* afin qu'on puisse mettre plus de variété dans le chant, si on le désire.

Nous avons suivi en cela l'exemple non-seulement des éditions françaises, mais des anciens livres de Portugal, de Turin, etc...

tainement pas la bizarre idée de faire la 1re Antienne du 1er ton, la 2e du 2e ton, et ainsi de suite.

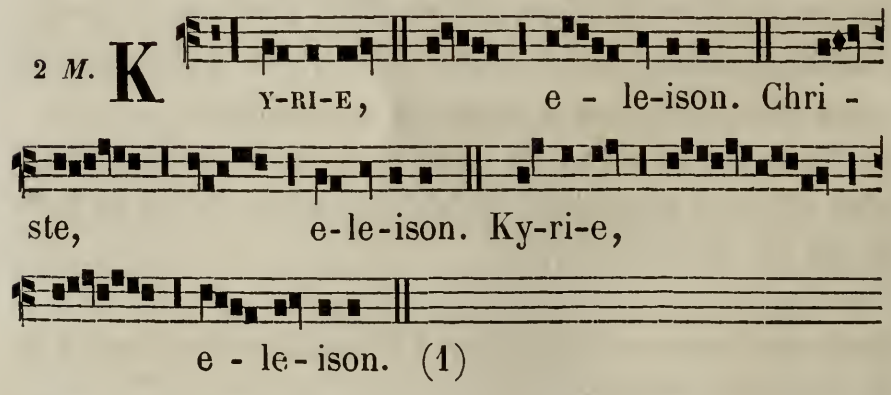
Ce fait est, à lui seul, la meilleure réponse aux objections de beaucoup de personnes qui s'imaginent que la composition du plain-chant ne doit pas offrir de grandes difficultés.

La première de ces Messes *ad libitum* est celle que l'on connaît généralement sous le nom de *Messe des Anges*.

La seconde a été prise dans les manuscrits du XI^e^ siècle. Elle a deux *Kyrie*. Le premier, déjà connu, c'est le *Kyrie* (*fons bonitatis*). Le second *Kyrie* (*rector cosmi pie*) et le reste de la Messe n'ont jamais été imprimés.

Nous avons aussi revu sur les manuscrits la troisième de ces messes. Elle est déjà connue.

Toutes ces *Messes* anciennes sont fort belles. Les pieux artistes qui les composèrent, savaient traduire les vœux et les supplications de l'âme chrétienne en un merveilleux langage. Leurs mélodies sont pleines de foi ; leurs chants sont des prières ferventes, tandis que trop souvent nos Messes modernes les plus renommées, irréprochables sous le rapport de l'art, sont vides de toute idée pieuse, et ne réveillent rien dans le cœur. Cherchez dans les œuvres de nos compositeurs célèbres, voyez les *Kyrie* de Dumont lui-même, mettez-les en regard de celui-ci, pris au hasard, et jugez.



(1) Grad., p. *145.

Les Messes de Dumont sont si populaires, que nous avons dû les donner aussi. Elles ont été collationnées avec soin sur des documents authentiques imprimés du vivant de l'auteur.

§ 12.

De quelques améliorations introduites dans la nouvelle édition du Graduel.

« Nous ne pouvions reproduire fidèlement la notation des manuscrits sans ajouter aux quatre toniques ou finales *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, actuellement seules en usage, les trois autres, *la, si ut*, ce qui porte à quatorze le nombre des modes. Nous sommes ainsi d'accord en principe avec les anciens. Néanmoins, pour ne pas heurter l'opinion de ceux qui ne veulent voir que des transpositions dans les six derniers modes, nous avons indiqué les deux systèmes en tête de chaque morceau, exprimant en chiffres romains la véritable tonalité, et en chiffres arabes celui des huit premiers modes auquel cette tonalité correspond. — Par suite de cette augmentation du nombre des modes, on ne trouvera dans aucun morceau le bémol à la clef. Ce signe n'est qu'un simple accident nécessité tantôt par le rapport du *si* au *fa*, tantôt par le caractère particulier de la mélodie (1). »

On a fait quelques objections contre cette innovation; on en a nié l'utilité. Il serait facile de répondre, d'ap-

(1) Préface du Graduel, p. 16.

porter des autorités (1), de prouver qu'il y a, par exem-

(1) Saint Bernard, tout en ne comptant que huit modes, en reconnaît réellement quatorze. Voici le texte :

« Quilibet cantus regularis authentice elevatus vel compositus, terminatus in D vel in A, authentus est primæ maneriæ. — 1-9.

« Quilibet cantus regularis plagaliter depositus vel compositus, finem faciens in D vel in A, plagalis est primæ maneriæ. — 2-10.

« Quilibet cantus regularis authentice elevatus vel compositus, terminatus in E vel in ♮, authentus est secundæ maneriæ. — 3-11.

« Quilibet cantus regularis plagaliter depositus vel compositus, finem faciens in E vel in ♮, plagalis est secundæ maneriæ. — 4-12.

« Quilibet cantus regularis authentice elevatus vel compositus, terminatus in F vel in C, authentus est tertiæ maneriæ. — 5-13.

« Quilibet cantus regularis plagaliter depositus vel compositus, finem faciens in F vel in C, plagalis est tertiæ maneriæ. — 6-14.

« Quilibet cantus regularis authentice elevatus vel compositus, terminatus in G, authentus est quartæ maneriæ. — 7.

« Quilibet cantus regularis plagaliter depositus vel compositus, terminatus in G, plagalis est quartæ maneriæ. — 8. »

(Sancti Bernardi *Tonale*, apud Gerbert. : *Script. vet. de musica*, t. II, p. 268 et seq.)

Voyez, sur la même question, Gerbert, *Script. vet. de musica*, t. I, p. 17 et 37.

Gui d'Arezzo dit, en parlant de ces modes supplémentaires qu'il rapportait aux huit premiers, dans la pratique : *Quædam quamvis sint affines, non perfecte consonant.* (*In prologo rhythmico Antiphonarii. Item, cap. 7 Micrologi.* — Cité par dom Jumilhac, p. 178.)

Glaréan et plusieurs autres auteurs cités par dom Jumilhac admettent douze modes. Dom Jumilhac lui-même se range de leur avis. Les deux autres modes, connus des Grecs sous les noms d'*Hyperéolien* et d'*Hyperphrygien*, et se terminant en *si*, correspondent aux troisième et quatrième modes avec ♭ à la clef. D'après dom Jumilhac, ils seraient rejetés généralement, parce que leur gamme ne peut souffrir ni la division harmonique ni la division arithmétique. Cela est vrai en théorie, mais le très-petit nombre de morceaux écrits dans ces modes, tels que les Introïts *Nos autem gloriari...*, *Exaudi*, *Domine*, *vocem meam...*, les Communions *Tollite hostias* et *Per signum*

ple, une différence essentielle entre le quatrième et le douzième mode, puisque dans l'un le *si* est naturel, tandis que dans l'autre le *fa* produit l'effet du *si* ♭, etc.

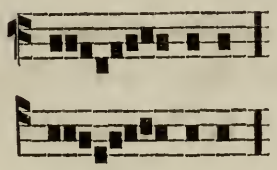
Mais nous regardons cette question du nombre des modes comme secondaire. Le but principal est de conserver le chant sans altération aucune, sans prétendre le plier, bon gré, mal gré, à des règles toujours un peu arbitraires. Il y a des mélodies qui résistent à toute espèce de classification. Aussi les anciens usaient-ils, sous ce rapport, de la plus grande liberté, et l'on peut dire que peu leur importait de placer la mélodie sur tel ou tel degré de l'échelle des sons, pourvu qu'elle ne fût pas dénaturée. Dans le manuscrit de Montpellier, on rencontre une pièce de chant du deuxième mode qui a une double traduction, l'une notée en *ré*, l'autre en *sol* final. C'est l'Offertoire *Protege, Domine*, de la fête de l'*Exaltation de la sainte Croix :*

ddcacded *d* *d*

ggfdfghg *g* *g*

Pro- te ge

c'est-à-dire :



Crucis, etc., ne présentent jamais ces intervalles proscrits par l'oreille. Nous avons donc dû les noter avec la finale *si*, d'après les manuscrits.

Au reste, sans aller chercher si loin, que l'on ouvre au hasard les livres de chant, on y trouve ces indications 1er ou 2^{e} ton en A, 6^{e} ton en C, etc. Ce sont ces modes que nous avons appelés 9^{e}, 10^{e}, et ainsi de suite.

L'Alleluia ℣. *Confitemini* de la Messe du samedi saint, quoique du *Tetrardus plagalis* (huitième mode), est noté en *ut* final au lieu de l'être en *sol*. Ces sortes de transpositions ne sont pas rares.

Peut-être même est-ce la seule manière d'expliquer la transposition que l'on remarque dans le Graduel *Benedicam Dominum*. Dans le manuscrit de Montpellier et dans beaucoup d'autres, le Verset *In Domino*, au lieu de commencer par *sol*, *la*, *ut*, est noté à la quarte supérieure *ut*, *ré*, *fa*.

Ces questions et d'autres semblables seront traitées avec tous les développements nécessaires dans une *Méthode* que la Commission se propose de publier plus tard.

Nous avons prouvé plus haut l'existence et la nécessité d'un certain rhythme dans le chant ecclésiastique, rhythme qui résulte à la fois des repos gradués et de l'inégale valeur des notes. Pour faciliter l'exécution de ce rhythme, nous avons adopté le système de notation exposé au § 6, et introduit des barres qui marquent les repos. La valeur de ces barres est indiquée plus haut (1).

Enfin, plusieurs améliorations utiles dans la pratique, comme de ne jamais changer de clef dans le cours d'un morceau, d'indiquer la dominante, etc., ont pris place dans le Graduel, et la Commission n'a rien négligé pour que l'exécution typographique fût irréprochable.

(1) Voyez p. 33, note.

§ 13.

De l'Antiphonaire.

Les chants de l'Antiphonaire ont été en général beaucoup moins altérés que ceux du Graduel. Les manuscrits présentent à peine quelques différences entre eux et avec ce que nous avons maintenant. Cet accord universel est facile à comprendre. Les Antiennes n'ont pas la même richesse de modulations que les chants du Graduel : elles se rapprochent plutôt d'un récitatif presque syllabique. Aussi n'est-ce pas en retranchant des notes qu'on les a dénaturées, mais en les alourdissant, en les surchargeant de notes parasites, sous lesquelles a disparu le caractère de simplicité, de délicatesse et d'élégance qui en fait le charme (1). Les Répons, tout à fait dénaturés dans les éditions romaines, ont été assez bien conservés en France. Si l'on remonte aux éditions antérieures au XVIII^e^ siècle, on les trouve reproduits d'une manière assez fidèle, avec les tenues, les notes d'expression, les longues, etc., qui ont complétement disparu des éditions modernes.

Le travail de la Commission a donc été beaucoup plus facile. Elle a pris pour base les manuscrits du XIII^e^ siècle. Ce sont les plus anciens dont elle ait eu connaissance (2). Parmi les livres imprimés qu'elle a consultés, nous citerons les anciens livres de chœur de

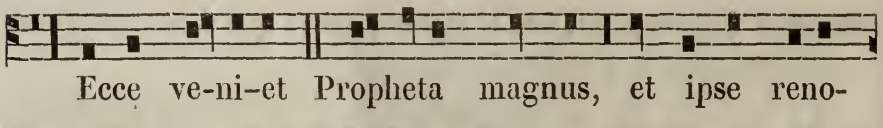
(1) Préf. de l'Antiph., p. 7.

(2) M. Danjou en a signalé un du XII^e^ siècle, à Rome.

Portugal et de Venise. Ces divers documents, nous venons de le dire, sont parfaitement conformes aux manuscrits.

Un seul Répons avait toujours été repoussé des éditions françaises depuis l'invention de l'imprimerie; c'est le Répons *Animam meam* du Vendredi saint. On l'avait remplacé par un chant qui diffère complétement de celui des manuscrits, en adaptant les paroles à un ancien Répons tiré d'un bréviaire monastique, et qui n'est plus maintenant dans la liturgie. Cette anomalie trouve son explication dans les manuscrits du XIV^e^ siècle. Quelques notes ayant été déplacées, la mélodie est inexécutable, à cause du rapport continuel de *si* à *fa*. Ces fautes sont reproduites dans les anciennes éditions de Portugal et d'Italie. Dans les manuscrits du XIII^e^ siècle, au contraire, on trouve un chant parfaitement régulier, d'un caractère original, fait pour les paroles, et les traduisant avec une rare énergie. C'est là que nous l'avons pris.

Une autre altération que nous avons fait disparaître, est celle d'une des formules du quatrième ton transposé. Exemple :



L'emploi de cette formule est très-fréquent. C'est d'elle que Choron disait : Cette mélodie vient des anges, les hommes n'auraient jamais pu l'inventer. — Or, dans presque toutes les éditions, le *si* qui se trouve sur la

première syllabe de *renovabit* est changé en *ut*, parce qu'en notant cette Antienne avec la finale régulière du quatrième ton, c'est-à-dire avec *mi*, on aurait eu un *fa* dièse. Les anciens évitaient cet inconvénient en transposant à la quarte, et ils bémolisaient les deux derniers *si*, afin de reproduire le *fa* naturel.

Pour les fêtes postérieures à la date des manuscrits, on a suivi la même marche que dans le Graduel. Quand le chant, tel que le donnent les éditions modernes, s'est trouvé à peu près conforme aux types traditionnels, nous l'avons conservé; mais nous avons remplacé ces mélodies sans origine connue, où ne se rencontre aucun des caractères du chant ecclésiastique : par exemple, certaines Antiennes des fêtes du *Saint Nom de Jésus,* du *Sacré-Cœur,* etc. Nous n'avons pas composé de chants nouveaux pour les fêtes toutes récentes, telles que l'*Immaculée Conception,* le *Précieux Sang,* etc., nous avons adapté aux paroles de ces offices des formules consacrées par la tradition (1).

Nous avons conservé pour les Hymnes le chant généralement usité en France. Ce chant est très-beau, et bien supérieur à celui que donnent Guidetti et les éditions italiennes. Les manuscrits des XIV^e^ et XV^e^ siècles donnent l'un et l'autre. Dans les manuscrits antérieurs, on ne trouve que les premiers mots des Hymnes, encore pas toujours. Il y avait des *Hymnaires* à part, mais ils sont devenus excessivement rares. Ceux des bibliothèques de Paris que nous avons vus, ne remontent pas au delà du XIV^e^ siècle. — Les Hymnes de Guidetti ont été prises

(1) Préf. de l'Antiph., p. 8.

dans le bréviaire franciscain, lors de la réforme liturgique (1).

Un dernier mot, sur le chant des Lamentations de Jérémie. En France, les liturgies particulières n'admettaient pas les lettres hébraïques *Aleph*, *Beth*, etc. Afin que la mélodie ne souffrît en rien de cette suppression, le neume qui se trouve sur chacune de ces lettres fut reporté à la fin du Verset précédent. A Rome, au contraire, le neume ne se trouve que sur la lettre. Quand on a adopté la liturgie purement romaine, le neume s'est trouvé répété deux fois. Pour éviter cet inconvénient, nous avons pris le chant de Rome, qui est en usage partout, hors la France. Ce chant est en même temps le seul que nous ayons trouvé dans les manuscrits (2).

§ 14.

De la psalmodie.

Nous avons adopté les intonations romaines des Psaumes, telles qu'on les trouve dans le *Directorium chori* et dans Jérôme de Moravie. Ces intonations sont les mêmes presque partout. En France, quelques médiantes diffèrent. Nous avons pris aussi le chant des Oraisons, tel qu'il se trouve dans le *Cérémonial des évêques* et dans le *Directorium chori,* et à cette dernière source,

(1) Voy. un *Psalterium* de cet Ordre, à la Biblioth. de l'Arsenal.

(2) *Breviar. Ord. Frat. Prædicat.*, antiphonaire manuscrit très-complet, de la fin du XIII^e^ siècle, coté sous le n° 140. — Biblioth. de l'Arsenal.

le chant des Épîtres, Évangiles, Capitules, etc. — Quelques personnes ont semblé le regretter; nous avouons ne pas comprendre leurs regrets. Ces chants de Rome sont fort beaux, et ils l'emportent, à notre avis, sur tous les chants français par leur inimitable caractère de simplicité majestueuse. Nous disons *sur tous les chants français*, car il y en a presque autant que de diocèses, ce qui, à part toute autre considération, rendait le choix impossible. Ajoutons un dernier et puissant motif : le désir de nous conformer autant que possible à l'Église romaine.

La Commission a cru devoir donner une attention toute particulière à l'accentuation. En France surtout, on ne sait plus lire le latin : on fait toutes les syllabes égales, on ne tient nul compte de l'accent, et de là cette monotonie fatigante de la psalmodie. On a oublié complétement ces instantes recommandations dont sont remplis les anciens traités de chant : *In omni textu lectionis, psalmodiæ vel cantus, accentus sive concentus verborum* (*in quantum suppetit facultas*) *non negligatur, quia exinde permaxime redolet intellectus* (1). Dans la nouvelle édition du Graduel et de l'Antiphonaire, l'accent tonique est marqué sur tous les mots, et on a eu soin de l'indiquer dans le chant chaque fois que l'on a noté un récitatif ou l'intonation d'un Psaume.

(1) *Instituta Patrum de modo psallendi.*

Rhaban Maur, dans son livre *de Institutione Clericorum*, ch. 52 : Accentuum vim oportet lectorem scire, ut noverit in qua syllaba vox protendatur pronunciantis; quia multæ sunt dictiones, quæ solummodo accentu debent discerni a pronunciante, ne in sensu earum erretur.

Nous disions tout à l'heure qu'on ne tient nul compte de l'accent, nous nous trompions. On l'observe là précisément où il est très-difficile, et souvent impossible, de l'observer, c'est-à-dire aux *médiantes* et aux *terminaisons*. On pose en principe qu'on ne doit élever la voix ni sur la dernière syllabe, ni sur la syllabe dactylique, ni sur un monosyllabe. De là ces règles nombreuses et obscures; ces exceptions plus nombreuses et plus obscures encore, qui ont rendu la psalmodie très-difficile (1). On peut dire *a priori* que ces règles sont arbitraires, parce que la psalmodie, le chant populaire par excellence, n'a jamais pu être embarrassée de pareilles entraves. Pour nous en affranchir, nous nous sommes appuyés sur ce texte, selon nous décisif :

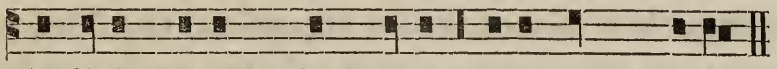
« *Quomodo ergo toni deponantur in finalibus propter diversos accentus, nunc dicendum est. Omnis enim tonorum depositio in finalibus* MEDIIS *vel* ULTIMIS, *non est secundum* ACCENTUM VERBI, *sed secundum* MUSICALEM MELODIAM TONI *facienda... si vero convenerint in unum accentus et melodia, communiter deponantur; sin autem, juxta melodiam toni, cantus sive Psalmi terminentur, nam in depositione fere omnium tonorum, musica in finalibus versuum per melodiam subprimit syllabas, et accentus sophisticat, et hoc maxime in psalmodia; ideoque si tonaliter finis versuum deponitur, opportet ut sæpius* ACCENTUS INFRINGATUR (2). »

(1) Qui ne sait la difficulté que l'on éprouve pour appliquer ces règles, et l'étrange effet qu'elles produisent, surtout dans certains tons, quand on rencontre ces phrases ou d'autres semblables : *Ante luciferum genui te.* — *In quacumque die invocavero te, exaudi me*, etc...?

(2) *Instituta Patrum de modo psallendi.*

Nous en avons conclu que, dans les médiantes et les finales, on ne devait nullement s'inquiéter de l'accent, et nous avons agi en conséquence.

Au reste, nous ne sommes ni les seuls ni les premiers. Guidetti, les livres de Portugal, etc., écrivent :



Audivi vocem de cœlo dicentem mihi,

ce que les méthodes françaises rejettent absolument.

Alfieri, dans son savant *Essai historique, théorique et pratique sur le chant grégorien*, parlant des exceptions aux règles générales de la psalmodie, s'exprime ainsi :

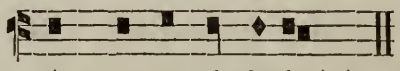
« Accade spessissimo di ritrovare nel mezzo de' Salmi, « e de' Cantici alcuni monosillabi, cioè *sum*, *me*, *te*, « come ne' Salmi *Credidi propter quod*, etc., ovvero « parole ebraiche, cioe *Sion*, *Israel*, etc... Ora se il mo- « nosillabo, o la parole ebraica cadra in una intuona- « zione di modo primo, o terzo, o sesto, o settimo, o « nono, allora l'intuonazione non verrà punto cam- « biata; ma se entrasse nelle intuonazioni degli altri « modi, cioè secondo, quarto, quinto e ottavo, dovrà « allora alzarsi il monosillabo, o l'ultima sillaba della « parola ebraica di una nota sulla corda corale. Sia di « esempio l'intuonazione di secundo modo nel Salmo « *Domine probasti me.* »

Domine probasti me et cognovisti me, tu cognovisti, etc.

Il cite ensuite d'autres exemples pour chacun de ces modes, et il conclut :

« In tutti i modi adunque tranne il primo, terzo, sesto, « settimo, e nono deesi alzare il monosillabo, o la pa- « rola ebraica di una nota sulla corda corale de' Salmi « e de' Cantici (1). »

Il ne parle d'aucune autre exception. Or, il est certain que, s'il eût admis les règles de nos méthodes françaises, il n'eût pas manqué d'en faire mention. Bien loin de là, dans le § *Sulle intuonazioni de' versetti*, il écrit sans aucune difficulté :



A porta inferi (2).

Il y aurait tout un traité à faire sur l'accentuation, sur les règles de la psalmodie. Ce n'est pas ici le lieu. La Commission le fera plus tard dans une *Méthode*.

§ 15.

Le chant de cette nouvelle édition est-il difficile à exécuter?

« Ce chant est magnifique, disent quelques-uns, nous en convenons, il l'emporte de beaucoup sur celui des éditions ordinaires; mais il ne peut être exécuté par le peuple, et en conséquence, il ne peut être adopté pour

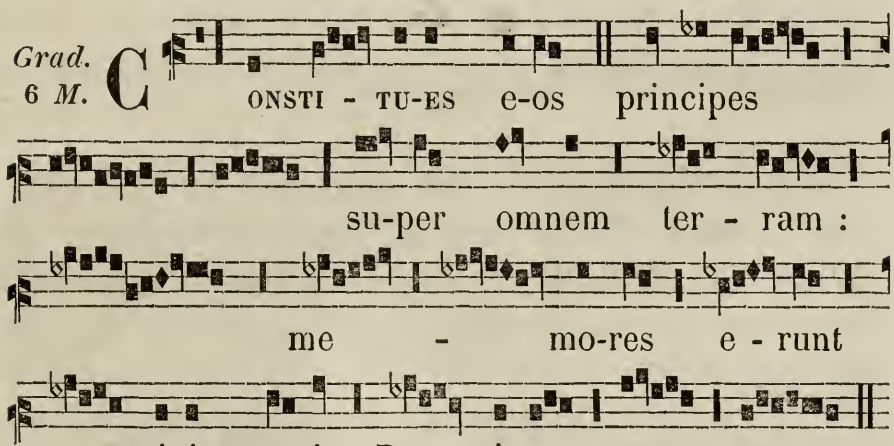
(1) *Saggio storico teorico*, etc...., operetta del Padre D. Pietro Alfieri sacerdote, etc...., p. 70 et 71.

(2) *Ibid.*, p. 76.

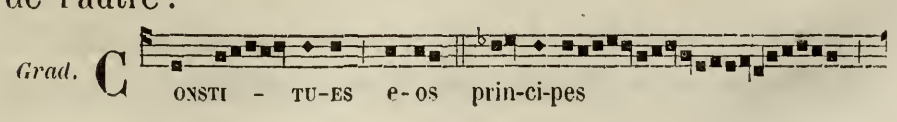
l'office public. » — Si cela était, il faudrait condamner sans retour la nouvelle édition, car la première qualité du chant liturgique c'est d'être le chant de tous, c'est d'être accessible à la voix de tous les fidèles. Mais, grâces à Dieu, ce reproche est sans fondement.

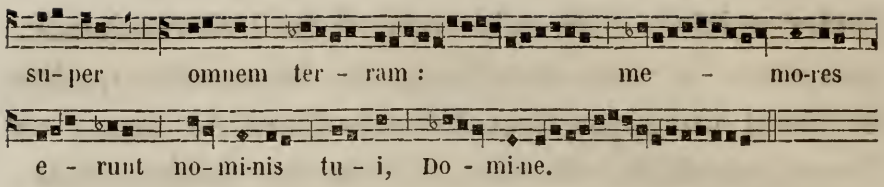
Le chant du Graduel peut offrir, il est vrai, quelques difficultés au premier abord. Il faut perdre l'habitude des notes carrées d'égale valeur, rompre avec une routine enracinée, se plier à des règles nouvelles. Mais le chant par lui-même n'est pas plus difficile. Au contraire, les mélodies plus chantantes et plus naturelles, les formules plus fixes, le rhythme et les repos qui partagent les phrases, apportent à la voix un grand secours, et facilitent beaucoup l'exécution.

Un exemple va rendre cette assertion évidente. Prenons le Graduel *Constitues* tel qu'il est dans notre édition, et comparons-le avec les meilleures éditions contemporaines. Nous avons d'un côté :



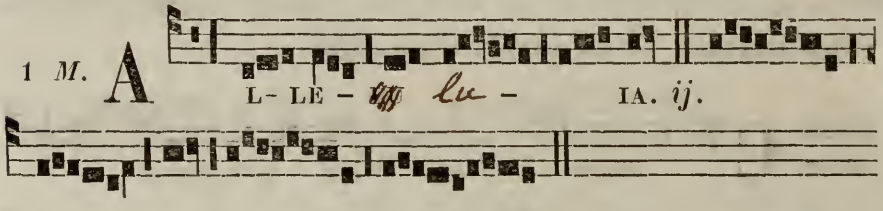
de l'autre :



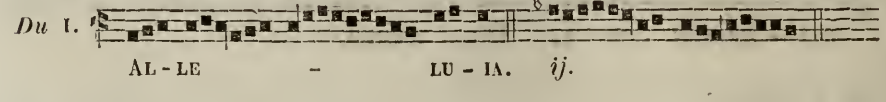


De ces deux chants, quel est le plus facile à exécuter? — Dans le premier la mélodie est plus riche, c'est incontestable; mais, en outre, les repos qui coupent les neumes et facilitent la respiration, l'inégalité des notes, la marche générale de la mélodie, lui donnent un immense avantage sur le second. Au mot *terram*, par exemple, la voix reprend plus aisément le *ré* après une légère pause, et dans le même neume, la chute d'*ut* à *fa* est naturelle et facile, au lieu que celle d'*ut* à *sol* est presque impossible.

Même dans les mélodies les plus abondantes et les plus expressives, la supériorité du chant n'est pas achetée par une difficulté plus grande d'exécution :



Voilà certainement un des morceaux les plus difficiles, à cause de l'expression. Sans les coupures de phrases il serait inexécutable; au moyen de cette division il devient facile. Mettons en regard les éditions françaises :



Dans le premier de ces chants on reconnaît des répétitions, des phrases mélodiques, un air; le second

est un amas de notes juxtaposées. Le premier, après deux ou trois exercices, restera gravé dans la mémoire de tous; le peuple ne retiendra jamais le second.

D'ailleurs, le chant grégorien n'est pas une invention nouvelle. Tous les siècles chrétiens l'ont connu, tous s'en sont servis pour célébrer les louanges de Dieu et lui offrir leurs prières. Il serait bien étrange que ce chant, exécuté dans tous les pays catholiques et par tous les fidèles, depuis le temps de saint Grégoire jusqu'à ces derniers siècles, fût inexécutable. Donc, *a priori*, par le seul fait de leur existence comme chant de l'Église catholique, ces mélodies ne peuvent pas offrir de difficultés réelles.

Nous irons plus loin. Depuis quand le peuple ne mêle-t-il plus sa voix à celle du clergé dans les Offices divins, sinon depuis que l'exécution du chant a été rendue si *facile* par l'invention des notes carrées d'égale valeur? Nous ne disons pas que ce soit là l'unique cause de cette déplorable indifférence; on peut, et avec raison, en assigner beaucoup d'autres. Osera-t-on dire que cette mutilation n'y ait pas contribué?

Enfin, les faits sont là. Un certain nombre d'éditions du chant romain, et même du chant français, n'ont jamais adopté le système de Nivers. Nous avons cité plus haut celles d'Avignon, de Tarascon, de Sens; nous aurions pu en ajouter plusieurs autres. Qui jamais s'est plaint de la difficulté de ces mélodies? Qui les a déclarées inexécutables? Qui n'a remarqué mille fois que, dans les pièces de chant liturgique restées populaires, le peuple n'observe jamais cette assommante égalité des notes, aussi contraire au bon sens qu'au bon goût?

Cependant, nous l'avouons, ce chant pour être parfaitement exécuté réclame un exercice plus suivi, des efforts plus constants pour assouplir la voix (1), de l'attention pour observer les repos et les valeurs des notes, du goût même pour donner à ces notes l'expression et l'intensité convenables, toutes choses que n'exige pas le plain-chant actuel; mais que conclure de là? Qu'il faut garder la routine, conserver ce chant lourd et monotone avec son exécution plus lourde encore et plus monotone, et pour s'épargner quelques études, laisser le

(1) Trop souvent on pourrait dire, des chantres de nos jours, ce que le diacre Jean disait des chantres français et allemands de son temps : « *Hujus modulationis dulcedinem, inter alias Europæ gentes, Germani seu Galli discere crebroque rediscere insigniter potuerunt : incorruptam vero tam levitate animi, quia nonnulli de proprio Gregorianis cantibus miscuerunt, quam feritate quoque naturali, servare minime potuerunt. Alpina siquidem corpora, vocum suarum tonitruis altisone perstrepentia, susceptæ modulationis dulcedinem proprie non resultant; quia bibuli gutturis barbara feritas, dum inflexionibus et repercussionibus mitem nititur edere cantilenam, naturali quodam fragore, quasi plaustra per gradus confuse sonantia, rigidas voces jactat, sicque audientium animos, quos mulcere debuerat, exasperando magis ac obstrependo conturbat.* » (*Vie de saint Grégoire,* liv. II, ch. VII.)

Encore aujourd'hui, ce sont les mêmes voix rauques et tonnantes, qui refusent de se plier aux douces inflexions des mélodies grégoriennes. Un malheureux préjugé répandu parmi nos chantres, depuis la plus humble église de village jusqu'aux cathédrales, leur persuade qu'une voix est d'autant plus belle qu'elle est plus forte, et qu'elle peut descendre plus bas dans l'échelle des sons. Le peuple, dont la voix commune est bien plus élevée, ne peut prendre une part active aux Offices, et l'exécution du chant reste livrée exclusivement à ces tyrans du lutrin, qui psalmodient d'une voix caverneuse, martellent le chant en donnant à chaque note de vigoureux coups de gosier, et luttent ensemble à force de poumons. Quand cesseront ces déplorables abus ?

plus beau des arts chrétiens dans une honteuse décadence? — Mais non, le mouvement est donné, et rien désormais n'empêchera l'œuvre de restauration de s'accomplir. La foi ravivée dans les cœurs, un zèle plus éclairé pour la dignité du culte divin, l'amour de l'art, un goût plus pur et surtout plus chrétien, une connaissance de plus en plus complète des beautés du chant ecclésiastique, feront disparaître bientôt ces restes de systèmes absurdes, cette barbarie qui a trop longtemps régné dans le sanctuaire. Les efforts tentés en sens contraire seront inutiles; on voit le but, de toutes parts on travaille courageusement à l'atteindre, et on saura en prendre les moyens.

La restauration du chant suppose la restauration des écoles de chant, car toute science ne s'apprend qu'à la condition d'être enseignée, et la science du chant, ce n'est pas seulement, comme trop de personnes se l'imaginent, une connaissance telle quelle de la gamme, des clefs, etc. La restauration du chant suppose le zèle du clergé pour en assurer la bonne exécution. Or ces écoles reparaîtront, ce zèle ne saurait manquer à une aussi belle cause. Nous n'entasserons pas ici des preuves que tout le monde connaît, et on a rappelé avant nous ces belles paroles de M^gr^ Parisis :

« Il n'est point de paroisse, si petite qu'elle soit, si simples que soient ses habitants, où l'on ne puisse trouver des enfants, des adolescents et des hommes en assez grand nombre pour former, par la combinaison intelligente des diverses natures de voix, des psalmodies très-mélodieuses et de véritables concerts parfaitement religieux. Il arrive souvent même que, sous ce rapport

comme sous plusieurs autres, les populations les plus simples offrent plus de ressources que celles qui se croient civilisées; parce que, d'abord, elles sont plus dociles; parce que, ensuite, ne connaissant pas la musique mondaine, elles concentrent plus volontiers toutes leurs affections dans les saintes harmonies de l'Église; parce que, enfin, comme le dit l'Écriture, tout ce qui tient au langage de la foi est plus intelligible aux âmes simples qu'aux esprits superbes, *Cum simplicibus sermocinatio ejus*. (Prov. III, 32.)

« Mais pour obtenir le résultat désirable dont nous parlons, il faut en prendre les moyens; or, ces moyens se trouvent placés entre les mains des instituteurs; puisque ce sont eux qui sont chargés de former le premier âge de la vie, cet âge où l'on dépose le germe des goûts, des dispositions, des talents et des vertus qui doivent diriger et déterminer le reste de l'existence.

« Nous exprimons donc formellement le désir que des leçons de plain-chant soient régulièrement données par tous les instituteurs de notre diocèse aux enfants qui leur sont confiés, et que, dans le cours de chaque semaine, le chant du dimanche suivant soit étudié, préparé, concerté par quelques exercices pris en commun avec une application sérieuse.

« Ainsi les enfants contracteront l'amour des divins Offices en acquérant le goût, la science et l'habitude des saintes mélodies de l'Église. Il y a longtemps qu'on l'a dit, on ne peut aimer ce qu'on ne connaît pas; aussi une des raisons du dégoût d'un grand nombre d'hommes pour nos solennités, c'est leur ignorance complète de ce qui s'y dit et s'y pratique. Au contraire, on fait

presque toujours volontiers ce que l'on sait bien faire.

« Rien de plus facile d'abord que de rendre les enfants empressés à se surpasser les uns les autres, pour obtenir l'avantage de remplir dans la distribution des chants sacrés les fonctions les plus honorables; et lorsque plusieurs générations auraient été ainsi formées, lorsque la partie la plus vivante d'une population aurait contracté l'heureux usage de prendre une part active, par le concours intelligent de la voix, au culte public, alors un attrait naturel s'associerait aux motifs de foi pour les convoquer à la maison de Dieu, et il deviendrait comme impossible que les Offices d'une telle paroisse fussent, ainsi qu'ils le sont trop souvent, désertés par les hommes.

« Oh! qui nous donnera de voir le chœur de nos églises se composer non plus de quelques voix solitaires, mais de toutes les voix de l'assemblée chrétienne, se réunissant dans les mêmes témoignages de foi, dans les mêmes acclamations d'amour, dans les mêmes expressions de prière, comme ils le sont dans l'unité de croyance, d'espérance et de charité (1)! »

Combien la restauration du chant ecclésiastique serait prompte et complète, si ces éloquentes paroles étaient partout entendues, si l'on mettait partout en pratique ces sages avis! — Et, s'il nous est permis d'exprimer ce désir, nous ajouterons : Puissent-elles être entendues et méditées dans certains séminaires où l'on n'étudie sérieusement ni le chant, ni même la liturgie. Alors

(1) Instruction pastorale de M^gr^ l'Évêque de Langres, sur le chant de l'Église. — 1846.

on n'aura plus sous les yeux ce triste spectacle de prêtres, d'ailleurs recommandables, accomplissant sans dignité les fonctions les plus augustes, parce qu'ils ne savent pas chanter une *Préface* ou une *Oraison;* mais tous, rivalisant de zèle, rendront au culte divin cette splendeur qu'il avait dans les siècles chrétiens, et qu'il a perdue, au détriment de la foi des peuples, et de leur grandeur morale.

CONCLUSION.

Nous n'avons pas voulu faire un livre sur le chant ecclésiastique, examiner et traiter à fond les questions de tout genre, théoriques, historiques, etc., que soulève un pareil sujet; nous avons voulu seulement exposer, en quelques pages, nos principes, notre but, la marche que nous avons suivie, les sources où nous avons puisé, l'usage que nous avons fait des divers documents que nous avions entre les mains. — Nos principes, ils se résument en un seul : éviter tout ce qui sent l'arbitraire et le goût particulier, suivre la tradition en tout et partout; — notre but : reproduire, autant que possible, le chant grégorien dans sa pureté et sa beauté primitives. Nous n'avons pas pris pour point de départ les manuscrits notés en signes neumatiques; ces signes, très-obscurs pour les anciens, sont aujourd'hui, de l'aveu de tous, des hiéroglyphes indéchiffrables, et leur lecture directe est impossible.

Nous avons laissé ce champ de disputes et d'aventureuses hypothèses, et convaincus que les contemporains

de cette notation l'ont bien reproduite dans leurs traductions en points ou en lettres, que s'ils ne l'ont pas fait, on peut encore moins le faire aujourd'hui, nous avons pris le chant liturgique dans les plus anciens manuscrits *lisibles*. L'unanimité de ces manuscrits nous a donné la preuve assurée de leur communauté d'origine, et les signes neumatiques nous ont livré le secret de quelques-unes des nuances d'exécution.

Qu'y a-t-il dans ce chant, tel que nous le donnons, de certain et de fixe? Qu'y a-t-il qui puisse être perfectionné? Nous l'avons dit. — On ne changera rien ou presque rien au texte du chant, car il est le chant des manuscrits, et tous les manuscrits se ressemblent. On pourra peut-être, dans quelques cas, ajouter ou retrancher une note, hésiter entre deux versions, en préférer une autre que celle adoptée par la Commission, mais voilà tout. Les formules mélodiques ne peuvent subir aucun changement.

Ce qui peut être perfectionné, c'est la manière de couper les phrases de chant et d'exécuter. Il reste sur ce point beaucoup de découvertes à faire, et l'étude patiente des manuscrits, la pleine intelligence des traités que nous ont laissés les anciens maîtres de l'art, révéleront peu à peu les secrets intimes de cette science merveilleuse qui faisait l'admiration et la joie de nos pères dans les siècles chrétiens. Que l'on travaille, que l'on fouille les manuscrits, que l'on creuse en tous sens cette mine féconde, nous le souhaitons de tous nos vœux. Nous avons donné à la restauration du chant ecclésiastique assez de travaux et de veilles, pour que cette cause nous soit chère; et loin de voir dans les travaux d'autrui une

concurrence à écarter, nous y voyons la preuve éclatante d'un retour aux traditions chrétiennes de l'art, et nous applaudissons d'avance à toutes les découvertes possibles.

Mais, dit-on, pourquoi se presser de faire une édition nouvelle, puisqu'on n'a pas encore le dernier mot de la science? Pourquoi? parce qu'il fallait des livres de chant. Le chant ecclésiastique n'est pas seulement un objet d'étude pour quelques érudits, c'est la pratique quotidienne du peuple fidèle, c'est la voix de l'Église qui ne doit pas se taire un seul jour. Si l'on avait eu, en France, une édition uniforme du chant romain, on aurait pu attendre et remettre à une autre époque toute tentative sérieuse de réforme; si l'on avait eu une tradition quelconque de chant, on aurait pu la respecter provisoirement; mais il n'y a rien de tout cela, ni tradition, puisque nos livres ne remontent qu'au XVII^e^ siècle, ni uniformité, puisque tous diffèrent. Et puis, attendre le dernier mot de la science! Est-ce que la science dira jamais son dernier mot? Est-ce que les critiques, les objections de tout genre, ne se multiplient pas avec les découvertes? Est-ce qu'il y a un homme aujourd'hui qui puisse se flatter d'avoir ce dernier mot? de le dire demain, dans un an, dans dix ans? — La restauration absolument complète du chant grégorien sera l'œuvre de plusieurs générations, peut-être de plusieurs siècles; ne faut-il pas, en attendant, que l'Église catholique chante, et que ses chants soient le moins imparfaits possible?

Nous-mêmes nous n'avons pas fait tout ce que nous aurions voulu faire. Souvent nous avons regretté que

l'insuffisance des signes actuellement en usage dans le plain-chant ne nous permît pas d'exprimer certaines nuances délicates d'exécution. Il eût fallu pour cela changer le système de notation et adopter les signes de la musique, mesure fort grave, qui présente avec quelques avantages beaucoup d'inconvénients. D'ailleurs, il n'était pas prudent de mettre un obstacle de plus à une entreprise déjà si difficile.

Quelques inexactitudes nous auront échappé. Ceux qui savent ce qu'il en coûte de travaux et d'attention pour éditer des livres de chant, n'en seront pas étonnés. Nous tracions une voie nouvelle, et chaque pas nous créait des embarras nouveaux. — Quoi qu'il en soit, nous avons la certitude que nos efforts n'ont pas été inutiles. Les formules, le rhythme du chant, le partage des neumes par des repos, sont des faits désormais acquis à la science, et qui serviront de base à tous les travaux postérieurs.

Qu'il nous soit permis, en terminant, de présenter l'hommage de notre vive gratitude aux prélats qui ont protégé cette œuvre de leur influence. Ils ont compris qu'il ne suffisait pas de rétablir l'unité des paroles liturgiques, mais qu'il fallait rendre à ces paroles leur admirable langage, et rétablir la pureté des mélodies grégoriennes. Ils ont compris que l'œuvre de restauration ne serait pas complète, si en reniant, pour le texte des livres de chœur, les fatales aberrations des derniers siècles, on conservait le chant mutilé qu'ils nous ont laissé. Cette protection est un nouveau titre à la reconnaissance de l'Église, un nouveau mérite aux yeux de Dieu.

Leur exemple a déjà trouvé d'illustres imitateurs (1); il en trouvera certainement encore.

Dom Guéranger écrivait il y a dix ans :

« Le retour aux traditions liturgiques des âges de foi se prépare et devient de jour en jour plus visible; on peut même déjà prévoir qu'il demeurera comme un des caractères de l'époque actuelle. Le réveil de la science historique, qui nous a permis de jeter un regard désintéressé sur les mœurs et les usages des siècles de foi; la justice rendue enfin aux monuments de l'art catholique du moyen âge : toutes ces choses ont contribué aussi à la réaction, ou plutôt l'ont déjà fort avancée. C'est cette réaction historique et artistique qui nous restitue déjà nos traditions sur l'architecture sacrée, sur l'ameublement du sanctuaire, sur les types hiératiques de la statuaire et de la peinture catholiques; or, de là, il n'y a plus qu'un pas à faire pour rentrer dans nos antiques cérémonies, dans nos chants séculaires, dans nos formules grégoriennes... Quand on aura rétabli nos édifices sacrés dans leurs convenances architectoniques, rendu nos costumes à la dignité et à la gravité qu'ils n'auraient jamais dû perdre, on n'aura rien fait encore, si le chant, qui est l'âme d'une église catholique, n'est aussi restitué à ses traditions antiques (2). » — Dans quelles proportions colossales cette réaction a grandi depuis lors, et quel pas immense on a fait!

(1) La nouvelle édition du *Graduel* et de l'*Antiphonaire* est en usage, non-seulement dans les diocèses de Reims et de Cambrai, mais dans ceux de Sens, Soissons, Arras, etc.

(2) *Inst. lit.*, t. II, p. 693 et 695.

Méconnu, dédaigné depuis si longtemps, le chant grégorien reparaît enfin. Il reparaît alors que les cathédrales gothiques sortent de leurs ruines, alors que tous les arts chrétiens reviennent aux saintes et fécondes inspirations de la foi, alors que de nombreux symptômes annoncent le réveil de cette foi, chez les peuples, et une nouvelle ère de gloire pour l'Église. Il reparaît pour faire redire les mêmes chants aux échos de ces vieilles voûtes, pour donner à cette foi les mêmes accents. Puisse cette restauration être complète! Puisse bientôt paraître ce jour fortuné où, l'uniformité du chant répondant dans l'Église catholique tout entière à l'unité des paroles liturgiques, le peuple chrétien retrouvera l'unité de langage perdue à Babel, et n'aura plus qu'une voix pour chanter les mêmes louanges au même Dieu éternel!

Erat autem terra labii unius (1)!

Les Membres de la Commission :

Tesson, directeur du Séminaire des Missions étrangères, président;
Gaultier, directeur du Séminaire du Saint-Esprit, chanoine honoraire de Reims;
Touzé, ancien vicaire de chœur du Chapitre de Notre-Dame de Paris, chanoine honoraire de Reims;
Bandeville, chanoine honoraire, aumônier du Lycée de Reims;
Simon, chanoine honoraire de Cambrai, curé-doyen de Notre-Dame à Tourcoing;
Crombé, missionnaire apostolique à Cambrai;
Dupont, curé de Fenain (Nord).

(1) Gen. XI, 6.

TABLE.

Paragr.		Pages.
1.	Nécessité d'une nouvelle édition des livres de chant romain...	2
2.	Organisation de la Commission.....	4
3.	Principes adoptés par la Commission, et marche qu'elle a suivie.....	6
4.	Du manuscrit de Montpellier.....	11
5.	De l'unité des manuscrits.....	15
6.	Comment retrouver complétement le chant grégorien?.....	18
7.	Principaux caractères du chant grégorien.....	26
8.	Comparaison du chant grégorien avec le plain-chant actuel. — Décadence, et ses principales causes.....	39
9.	Comment le chant a été reproduit dans le Graduel de la Commission.....	53
10.	Des fêtes dont l'institution est postérieure à la date des manuscrits.....	57
11.	Du chant des *Kyrie, Gloria, Credo,* etc.....	59
12.	De quelques améliorations introduites dans la nouvelle édition du Graduel.....	61
13.	De l'Antiphonaire.....	65
14.	De la psalmodie.....	68
15.	Le chant de cette nouvelle édition est-il difficile à exécuter?..	72
	Conclusion.....	80

DATE DUE

JUN 07 1999

MAY 22 1999

Brigham Young University

Paris. — Typographie de Firmin Didot frères, rue Jacob, 56.

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 20819 4008